
ex libris
ADOLF SANDBERGER

Wagner-Encyklopädie.

Die Erklärung der Abkürzungen in den Belegstellen am Fuße der Seite findet sich am Schlusse des Vorwortes S. XXX.

Wagner-Encyklopädie.

Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte
im Lichte der Anschauung

Richard Wagners.

In wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt
von

C. Fr. Glasenapp.

Der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter;
der wahre Dichter ist aber der vorverkündende
Prophet. Wagner.

Zweiter Band:

Machiavelli bis **Zoroaster.**

Leipzig,
Verlag von E. W. Fritzsch.
1891.

Machiavelli.

Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit gegen andere Staaten und Völker ist von je die wahre Kraftäußerung des Patriotismus gewesen. Zunächst ist hier noch die Sorge für die Selbsterhaltung wirksam, da die Macht des eigenen Staates nur durch die Machtlosigkeit der anderen Staaten versichert werden zu können scheint, nach der von Machiavelli sehr richtig bezeichneten Maxime: „was du nicht willst, daß man dir zufüge, das füge dem Anderen zu!"

Wenn moderne staatspolitische Optimisten von einem allgemeinen Rechtszustande, in welchem sich die Staaten heut' zu Tage gegenseitig zu einander befänden, sprechen, darf man ihnen nur die Nöthigung zur Unterhaltung und steten Steigerung der ungeheuren stehenden Heere vorführen, um sie im Gegentheile von der wirklichen Rechtslosigkeit dieses Zustandes zu überführen. Leider hat dieser friedliche Anschein das Schlimme, daß Keiner dem Andern traut, das Recht der Gewalt einzig im Gewissen Aller lebendig ist, und jeder Verkehr der Völker unter sich nur durch Politiker geleitet zu werden für möglich gehalten wird, welche wachsam die von Machiavell aufgezeichnete Lehre befolgen.

Mailand.

Die nie wankende Festigkeit, mit welcher Friedrich I. dem nicht minder ausdauernden Papste Alexander III. sich entgegenstellte, die fast übermenschliche Strenge des seiner Natur nach keineswegs grausam gearteten Kaisers, mit der er das gleich energische **Mailand** zum Untergange verurtheilte, sind verkörperte Momente der ihn leitenden gewaltigen Idee. Es war der Geist des freien, vom persönlich-geschlechtlichen Naturboden abgelösten Menschenthumes, der in diesem Lombardenbunde dem Weltbeherrscher entgegentrat. Soll der Eintritt dieses Geistes in die Geschichte als der Funke gelten, der aus dem Steine springt, so war Friedrich der Stahl, der ihn aus dem Steine schlug.

Die Konservatorien von Neapel und **Mailand** erhielten und pflegten, was die Theater von St. Carlo und della Scala zuvor unter Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur giltigen klassischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen herangebildet hatten.

Machiavelli: VIII, 19. — 19. X, 301. — Mailand: II, 190. 193. 192. — — VIII, 162.

Mainz.

Der Erzbischof von Mainz, der eigentliche Patriarch der deutschen Kirche, rettete die, stets mühsam behauptete, Einheit des Reiches durch Uebertragung der königlichen Gewalt an Herzog Konrad von Franken. — Heinrich der Vogler: „Komm' ich zu euch nun, Männer von Brabant, zur Heeresfolg' nach Mainz euch zu entbieten" u. s. w. (Lohengrin-Dichtung). — In Mainz versammelte Friedrich Rothbart sein ganzes Reich um sich; alle seine Lehensträger vom ersten bis zum letzten wollte er begrüßen: alle Geistlichen und Laien umstanden ihn, und es schickten ihm von allen Ländern die Könige ihre Gesandten mit reichen Geschenken zur Huldigung seiner kaiserlichen Macht. Palästina aber sandte ihm den Hülferuf zur Rettung des heiligen Grabes zu.

Manfred.

Wichtig wird es manchem Anhänger der historisch-dichterischen Schule sein, zu erfahren, daß ich zwischen der Vollendung des fliegenden Holländers und der Konzeption des Tannhäusers, mich mit dem Entwurfe zu einer historischen Operndichtung beschäftigte. Bei dieser Gelegenheit suchte ich auch noch nach einem Opernstoffe: nirgends in den großen Zügen der alten deutschen Kaiserwelt bot er sich mir aber dar, und ohne deutliches Wissen fühlte ich, daß diese Züge, um durchaus getreu und verständlich dargestellt zu werden, ganz in dem Grade sich der Fähigkeit zur Dramatisirung überhaupt entzogen, als sie namentlich auch meiner musikalisch-künstlerischen Anschauung mit unumfangbarer Sprödigkeit sich entwanden.

An einem Zuge endlich haftete ich, weil ich hier ein freieres Gewährenlassen meines dichterischen Gestaltungstriebes mir zu erlauben für gestattet halten durfte. Es war dieß ein Zug aus den letzten Momenten der Hohenstaufischen Welt.

Manfred, Friedrich's II. Sohn, reißt sich aus dem Zustande der Muthlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergetzung, wirft sich, von äußerster Noth gedrängt, nach Luceria, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sicilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaate zum Wohnort angewiesen worden war, und gewinnt, zunächst durch die Hilfe dieser streitlichen und leicht zu begeisternden Söhne Arabiens, das ganze, vom Papste und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Appulien und Sicilien; mit seiner Krönung schloß der dramatische Entwurf. In diesen rein geschichtlichen Vorgang wob ich eine erdichtete weibliche Gestalt; ich entsinne mich jetzt, daß sie mir aus dem Anschauen einer bereits längst mir zu Gesicht gekommenen Zeichnung, als Erinnerung entsprang; es war dieß eine Darst llung Friedrich's II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Phantasie fesselten. Den Geist dieses Friedrich's, meines Lieblinges, verkörperte ich nun in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrich's und einer Tochter Arabiens während jenes friedlichen Aufenthaltes des Kaisers in Palästina. Das Mädchen hatte daheim

Mainz: II, 159. 88. 193. — Manfred: IV, 332. 333. — 333. — 333. 334.

von dem tiefen Falle des gibelinischen Hauses Kunde erhalten; mit dem Feuer desselben arabischen Enthusiasmus', der noch jüngst dem Oriente Liebeslieder auf Bonaparte eingab, machte sie sich nach Appulien auf. Dort, am Hofe des entmuthigten Manfred, erscheint sie als Prophetin, begeistert, reißt zu Thaten hin; sie entzündet die Araber in Luceria, und führt, überall hin Enthusiasmus ausgießend, den Sohn des Kaisers von Sieg zu Sieg bis zum Throne. Geheimnißvoll verbarg sie ihre Abkunft, um auch in Manfred selbst durch das Räthsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig, und will das Geheimniß durchbrechen; sie weist ihn prophetisch zurück. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödtlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfred's Schwester, und läßt ihre volle Liebe zu ihm errathen. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.

Dieses, wohl nicht glanz- und wärmelose Bild, das meine heimathssehnsüchtige Phantasie mir in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zuführte, verwischte sich sogleich, als meinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäusers sich darstellte. Jenes Bild war mir von Außen vorgezaubert; diese Gestalt entsprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender, und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reichglänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu thun war, und die eben im plötzlich gefundenen Tannhäuser sich ihm darbot. Hier war eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erscheinung erfaßt, und in einfachen, plastischen Zügen ihn wiederum zur Erscheinung bringt; während dort, in der Geschichte — d. h. nicht wie sie an sich war, sondern wie sie uns einzig kenntlich vorliegt — diese Erscheinung in unendlich bunter, äußerlicher Zerstreutheit sich kundgiebt, und nicht eher zu jener plastischen Gestalt gelangt, als bis das Volksauge sie ihrem Wesen nach ersieht, und als künstlerischen Mythos gestaltet. Dieser Tannhäuser war mir unendlich mehr als Manfred; denn er war der Geist des ganzen gibelinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt.

Mit der „Sarazenin" war ich im Begriffe gewesen, mehr oder weniger in die Richtung meines „Rienzi" mich zurückzuwerfen, um eine große fünfaktige „historische Oper" zu verfertigen: erst der überwältigende, mein individuelles Wesen bei weitem energischer erfassende Stoff des Tannhäusers erhielt mich im Festhalten der mit Nothwendigkeit eingeschlagenen neuen Richtung.

Die Schröder-Devrient studirte die „Senta" in meinem fliegenden Holländer, und gab diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, daß ihre Leistung allein diese Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publikums rettete, und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß. Mir erweckte dieß nun den Wunsch, für sie selbst unmittelbar zu dichten, und ich griff um dieses Zweckes willen zu dem verlassenen Plane der „Sarazenin" zurück, den

Manfred: IV, 334. — 334. 335. — 335. — — 341.

ich nun schnell zu einem vollständigen scenischen Entwurfe ausführte. Diese ihr vorgelegte Dichtung sprach sie aber wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die sie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten lassen. Ein Grundzug meiner Heldin ging in den Satz aus: „die Prophetin kann nicht wieder Weib werden". Die Künstlerin wollte aber — ohne es bestimmt auszusprechen — das Weib durchaus nicht aufgeben; und erst jetzt muß ich gestehen, ihren sicheren Instinkt richtig würdigen zu können, wo mir die Erscheinungen, denen gegenüber sich ihr Instinkt geltend machte, verwischt worden sind, wogegen die große Trivialität derselben mich damals in einem Grade anwiderte, daß ich, von ihnen auf die künstlerische Frau zurückblickend, diese in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten mußte.

Markus Aurelius.

Vermöchte uns aus weiter Ferne ein langer Sonnenschein zu täuschen, den wir über dem Reiche der Antoninen friedvoll ausgebreitet sehen, so würden wir einen, immerhin noch kurzen, Triumph des künstlerisch philosophischen Geistes über die rohe Bewegung der rastlos sich zerstörenden Willenskräfte der Geschichte einzeichnen dürfen. Doch würde uns auch hierbei nur ein Anschein beirren, welcher uns Erschlaffung für Beruhigung ansehen ließe. Selbst ein Markus Aurelius konnte nur zur Erkenntniß der Nichtigkeit der Welt gelangen, nicht aber selbst nur zu der Annahme eines eigentlichen Verfalles der Welt, welche etwa auch anders zu denken wäre, geschweige denn der Ursache des Verfalles. Auch jener Weltfrieden beruhte nur auf dem Rechte des Stärkeren, und nie hatte das menschliche Geschlecht, seitdem es zuerst dem Hunger nach blutiger Beute verfallen, aufgehört durch jenes Recht sich einzig zu Besitz und Genuß für befugt zu halten.

Heinrich Marschner.

Von den Nachgeburten der Weber'schen Oper waren die ersten Marschner'schen Opern jedenfalls das unvergleichlich Bedeutendste. Ihren Schöpfer erhielt einige Zeit die große Unbefangenheit aufrecht, mit welcher er sein melodistisches Talent und einen gewissen ihm eigenen lebhaften Fluß des, nicht immer sehr neuen, musikalischen Satzverlaufes, unbekümmert um das Problem der Oper selbst, ganz für sich arbeiten ließ. Nur die Wirkung der neueren französischen Oper machte auch ihn befangen, und bald verlor er sich unrettbar in die Seichtigkeit des ungebildeten Nicht-Hochbegabten.

Neben der Spontini'schen Prachtoper konnte sich die heimische deutsche Oper aus ihren kümmerlichen Ansätzen unbehindert zu der Höhe, welche sie durch Weber's herrliche Musik erreichte, emporarbeiten. Nur ein Versuch, das Gebiet jener „großen Oper" selbst zu beschreiten, mißlohnte sich: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf diesem Genre. Vorsichtig wehrte Marschner der Versuchung des Ehrgeizes dem Beispiele seines Meisters

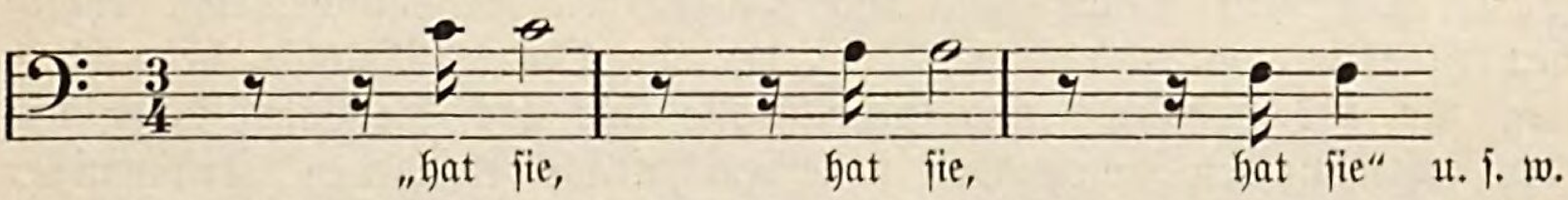
Manfred: IV, 341. — Markus Aurelius: X, 296. 325. 296. — Heinrich Marschner: X, 221. — — IX, 57. 58.

(in der „Euryanthe“) nachzugehen; mit Glück griff er zu der volksthümlicheren, aus Musikstücken und dialogischen Scenen gemischten, sogenannten „romantischen“ Oper zurück: „der Vampyr“ und der „Templer“ behaupteten sich vortheilhaft auf den Theatern. Aber dieß hörte nun plötzlich auf, als die „Stumme von Portici“ kam. Ihr Eindruck warf damals bei uns Alles um. Es ihr nachzumachen, blieb Allen, Italienern wie Franzosen, ja ihrem eigenen Autor, vollständig verwehrt. Mit der deutschen Oper ging es auf einmal ganz und gar nicht mehr. Vor Allen gerieth Marschner in zunehmende Konfusion: keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken gerieth, es einmal ganz heimlich mit solch einer gehörigen Stretta „à l'Italiana“ zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper „Adolph von Nassau“, mit erlebte. Von den schließlich doch unternommenen, aber als vergeblich sich erweisenden Versuchen, es jener bösen „Stummen“ nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassirenden Opernwesens, auf die neuere italienische Oper Donizetti's und Genossen gerathen, da diese geschmeidigeren Herren der Auber'schen Faktur leichter nachgegangen waren und sie namentlich den Stretta's ihrer Finale's recht hinreißende Allüren zu geben verstanden. Aber das Alles wollte nichts helfen: der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vespern“ und anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen „Furia“ es nachzumachen.

Weber erklärte es für seine Pflicht, den Text stets genau wiederzugeben, gestand aber auch, daß, wollte er dieß immer thun, er dann seiner Melodie absagen müßte. Hier verblieb für seine Nachfolger eine große Schwierigkeit. Sie glaubten ihre Sänger immer „melodisch“ singen lassen zu müssen, und um dieß recht andauernd im Gange zu erhalten, warfen sie oft allen Text, wenn davon gerade viel vorräthig war, haufenweise unter solchen melodischen Hin- und Herläufern zusammen, so daß allerdings weder Gesang noch Text vermerkt werden konnten.*) Wer sich hiervon ein ziemlich auffälliges Beispiel vorführen will, betrachte sich genau die große Arie des Templers in Marschner's „Templer und Jüdin“, so etwa vor Allem das Allegro furioso von „mich faßt die Wuth“ an, wovon zumal die Komposition der letzten Verse lehrreich ausgefallen ist: nämlich immer wie in einem Athem, ohne den mindesten Absatz, folgen sich die Worte:

---

*) Die zur Ausfüllung der, ganz abseits vom Verse konzipirten, Melodie erforderlichen Textwiederholungen gaben dem Komponisten sogar zu gemüthlichen Variationen der sogenannten „Deklamation“ durch Versetzung der Accente Veranlassung. Unglücklich ging es einmal Marschner in seinem „Adolf von Nassau“ mit einer dreimaligen gar zu knappen Wiederholung des Redetheiles „hat sie“ auf einem besonders scharfen rhythmischen Accente:



Marschner: IX, 58. 57. 59. 58. 59. — — X, 209. 213. — Anmerkung unter dem Text: X, 207. 208.

„Rache nur wollt' ich genießen;
Ihr allein mein Ohr nur leihend
Trennt' ich mich von allen süßen,
Zarten Banden der Natur,
Mich dem Templerorden weihend."

Hier macht der Komponist einen Halt; denn daß nun wiederum der Dichter, um auch den Reim auf „Natur" zu bringen, nach einem Punkte noch hinanhängte

„Bitt're Reue fand ich nur"

schien doch zu stark: erst nach zwei Takten Zwischenspieles läßt Marschner, allerdings in ähnlich aufgeregter Läuferweise wie zuvor, diesen sonderbaren Anhang nachfolgen. — In solcher Weise glaubte der Tonsetzer Alles, auch das Böseste „melodisch gesungen" zu haben.

Nicht anders erging es aber auch dem elegisch Zarten, wovon die gleiche Arie des Templers mit dem Andante ($^3/_4$): „in meines Lebens Blüthezeit" ein Zeugniß giebt, wo, nach Balladenart, der zweite Vers: „einsam in das dunkle Grab" genau nach der Melodie des ersten Verses gesungen wird, und zwar mit der gewissen Eleganz in der melodischen Verzierung, welche dieses Genre deutscher Gesangsmusik sehr nahe an das Lächerliche gebracht hat. Der Komponist vermeinte, der Sänger wollte durchaus auch etwas zum „Singen" haben: die großen Bravour-Coloraturen der Italiener gingen den Deutschen nicht leicht ab; höchstens auf „Rache" glaubte man einen Auf- und Abläufer wagen zu müssen. Dagegen fanden sich im Cantabile die kleinen Verzierungen, vorzüglich „Mordente" und die von diesen abgeleiteten Schnörkelchen ein, um zu zeigen, daß man denn doch auch Geschmack hätte. Fiel nun die Melodie, welche allein schon durch solche Verzierungen hergestellt schien, langweilig und nichtssagend aus, so verschwand darunter doch auch der Vers, der sich stellte, als ob er etwas sagen wollte. Neben offenbaren Geniezügen, denen wir bei Marschner so häufig (z. B. gerade auch in jener großen Templer-Arie) begegnen, und welche sich, z. B. in den das zweite Finale derselben Oper einleitenden Chorgesängen, zu dem durchaus Erhabenen und Tiefergreifenden steigern, treffen wir hier auf eine fast vorherrschende Plattheit und oft erstaunliche Inkorrektheit, welche sich zu allermeist dem unseligen Wahne verdanken, es müßte immer recht „melodisch" hergehen, d. h. es müsse überall „Gesinge" sein.

Dieser wunderbare Melodieen-Reichthum, welcher sein Füllhorn über Gerechtes und Ungerechtes ausschüttete, ersetzte seine vergeudeten Fonds durch, leider nicht immer sinnvolle, Verwerthung aller weltläufigen musikalischen Floskeln, welche meistens den italienischen und französischen Opern entnommen und dann wustvoll an einander gereiht wurden. Aber nicht nur jene unwirkungsvoll übersetzten italienischen und französischen melismischen und rhythmischen Floskeln waren es, was die deutsche Opern-Melodie befruchtete, sondern für das Erhabene und Gemüthvolle kam noch die Einmischung des seit dem letzten halben Jahrhundert so leidenschaftlich betriebenen vierstimmigen M ä n n e r c h o r g e s a n g e s. Was in Weber's „Euryanthe" jedenfalls edel

beabsichtigt war, vielleicht auch um der schablonenartigen, nur zum Akkompagnement der Arie und des Ballets dienenden, Verwendung des Chores in den italienischen Opern entgegenzutreten, verleitete Weber's Nachfolger zu dieser ewig nichtssagenden „melodischen“ Chorsingerei, welche neben der Arienmelodie-Singerei den ganzen Gehalt einer deutschen Oper ausmacht. Ganze Flächen sind von solcher „melodischer“ Gesammt-Singerei bedeckt, in welchen nicht ein einziges fesselndes Moment hervortritt, um uns die Ursache dieses ununterbrochenen melodischen Vorgehens erkennen zu lassen. Ich führe als Beispiel hiervon immer noch die Oper des übrigens so ungemein talentvollen Marschner an, wenn ich auf seine sogenannten Ensemble-Stücke, wie das Andante con moto ($^9/_8$) im zweiten Finale des Templers, „laßt den Schleier mir, ich bitte“, sowie (als Muster) etwa auch auf die Introduktion des ersten Aktes derselben Oper verweise, von welcher man nur die erste Strophe des Männerchors: „wir lagern dort im stillen Wald, der Zug muß hier vorbei, er ist nicht fern, er nahet bald und glaubt die Straße frei“, auf eine Jagdlied-Melodie gesungen, beachte, und im weiteren Verlaufe dieses Stückes die verwunderliche Melodisirung des striktesten Dialoges vermöge undenklicher Wortwiederholungen verfolge. Hier ist zur Belehrung für dramatische Melodiker zu ersehen, wie lange eine ziemliche Anzahl von Menschen auf dem Theater a parte sich auslassen kann, was natürlich nicht anders auszuführen ist, als daß Alle, in Reihen aufgestellt, vom Walde aus sich an das Publikum wenden, welches wiederum auf keinen von ihnen achtet, sondern geduldig auf den Ausgang der allgemeinen „Melodie“ wartet.

Maximilian II. von Bayern.

Führen wir das ungemein sinnreiche Wirken des so viel geliebten und als unvergeßlich beklagten Königs Maximilian II. in seiner besonderen Bedeutung uns vor. Von wahrhaft sinniger deutscher Natur, scheint ihm das tiefe Bedürfniß der politischen Hebung seines Landes, da sie nur im Vereine mit der politischen Neugestaltung des großen deutschen Gesammtvaterlandes herbeizuführen war, mit zehrender Sorge erfüllt zu haben, weil er in seiner besonderen Macht die Handhaben hierzu nicht finden konnte.

Die Hebung der intellektuellen Bedeutung seiner Machtsphäre, die Förderung des deutschen Geistes in allen von der bisherigen Politik der deutschen Fürsten unbeachtet gelassenen Gebieten, durfte er sich, wenn es Erfolgen galt, einzig als Aufgabe zugetheilt wissen. Hier suchte er nun zunächst die Wirksamkeit seines erhabenen Vaters zu ergänzen. Im Betreff der bildenden Künste wandte er seine Aufmerksamkeit vorzüglich der Baukunst zu, aber bereits in dem praktischen Sinne, der geistigen Bildung seines Volkes zweckmäßige Stätten zu bereiten. Seine bedeutende Absicht in dieser Richtung zeigt sich in dem größten, leider unausgeführt gebliebenen Unternehmen, dem Bau und der Bestimmung des Maximilianeums. In diesem prachtvoll gelegenen, Alles überragenden Gebäude sollte eine Lehrstätte ganz neuer und eigenthümlicher Art gegründet werden: alles Erkennenswerthe der Kunst und Wissenschaft sollte hier in einer Weise zweckmäßig gesammelt und geordnet

Marschner: X, 216. 217. — Maximilian II. von Bayern: VIII, 73. — 73. 74.

werden, daß an der Hand einer geistvollen und vielseitigen Belehrung in den mannigfaltigsten Fächern den Zöglingen dieser ganz einzigen Schule die Gelegenheit der Aneignung einer umfassenden Bildung, wie sie dem Urtheile des erleuchteten Fürsten gemäß namentlich allen höheren Staatsdienern zu eigen sein sollte, dargeboten wäre. Es liegt in der Idee dieser Gründung ein zu erhabener Wehmuth stimmendes Bekenntniß der zum ersten Male einem Monarchen wahrhaft bewußt gewordenen Noth. König Ludwig I. konnte seinen auf sinnfällige Kunstthaten gerichteten Eifer erfolgreich befriedigen, sobald er die geeigneten Kunsttalente fand; für die ungehinderte Durchführung der ihnen gestellten Aufgaben bedurfte er nur des Materiales, über welches er als königlicher Herr eben zu verfügen wußte. Um aber den Sinn des Volkes für die schönen Thaten der Kunst empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, wie sie, namentlich nach einer so großen Verwahrlosung nach dieser Seite hin, nicht im Sturm, sondern nur durch eine Pflege zu gewinnen war, zu deren sorgsamster Ueberwachung in der eigenen Sphäre der Beamtenwelt vor Allem eben selbst Bildung, umfassende humane, nicht spezifische Fachbildung nöthig war. König Maximilian II. mochte sich mit Seufzen sagen: was nützen uns diese schönen Werke der Kunst, wenn sie dem Sinne des Volkes fast feindselig erscheinen, nicht mit seinem Willen, sondern eher gegen seinen Willen in das Leben gerufen werden? — Sollte er umlenken oder vorwärts schreiten? — Aufrichtig rieth ihm gewiß seine ganze Staatsbeamtenschaft, das Erstere zu thun. Er schwieg: legte aber besonnen Hand daran, zuerst sich wirklich gebildete Beamte zu verschaffen. Verstehen wir das Maximilianeum recht?

Fast hatte es nur den Sinn des Nachholens, des Ergänzens, des Ausfüllens der durch das kühne Kunstwirken seines feurigen Vaters nothwendig gelassenen Lücken, der fast erschreckenden Kluft zwischen dessen Kunstschöpfungen und dem Geiste seines Volkes, wenn der segenvolle König Maximilian II. in unvergleichlich angestrengter Weise für deutsche Wissenschaft und Litteratur Sorge trug. Außer der wahren, innigen Neigung zu diesen Zweigen des Geisteslebens, welche einzig ihm die beispiellos thätige Sorge hierfür eingeben konnte, bestimmte den erhabenen Fürsten vielleicht aber ein Gefühl von dem ersichtlich sich doch herausstellenden eigentlichen Unerfolge des großen Kunstwirkens seines erlauchten Vaters: wie keinem Geistvollen, so konnte auch ihm unmöglich entgehen, daß die fast schon angebrochene Blüthe der deutschen bildenden Kunst nicht zur vollen Entfaltung gekommen war, und wohl einem frühzeitigen Verfalle sich zuneigte; er mußte erkennen, daß der Grund hiervon, wie in der Vereinzelung der ganzen, das Volksleben noch nicht berührenden Kunstrichtung, so auch in der Einseitigkeit der bisher nur gerade eben dem Zweige der b i l d e n d e n Kunst zugewandten Pflege zu suchen war.

Hatten nun die Werke der bildenden Kunst das Volk in kalter, träger Unbetheiligung gelassen, so ist es für den Erfolg unserer Untersuchungen äußerst charakteristisch, zu beachten, daß der für das Wohl seines Volkes so ernstlich besorgte König Maximilian II. dem einzigen Kunstzweige, welcher alle übrigen zu umfassen befähigt ist, und zugleich in einer Weise mit dem Volks-

leben sich berührt, wie nie ein anderer es vermag, daß er an der dramatischen Kunst bedenklich, vielleicht mißtrauisch vorüberging. Für Alles und Jedes wohlwollend besorgt, versuchte er zwar auch in der Verwaltung des Theaters die Bildung vertreten zu lassen: diese ging ihm hierfür aber nur im Lichte der litterarischen Bildung auf, und da es dabei eben nur auf wohlwollende Beachtung der dramatischen Kunst, nicht aber die Hebung des unvergleichlichen Reichthumes volksthümlicher Kunst aus dem unerkannten Schachte des Theaters ankam, so blieb die Pflege der litterarischen Bildung als solcher selbst das Hauptaugenmerk eines Fürsten, dem es andererseits um die Hebung des Volksgeistes zu thun war wie keinem anderen. Wie unfähig Wissenschaft und Litteratur, sobald sie nicht von einem wahrhaft produktiven künstlerischen Volksgeiste bereits getragen werden, sich erweisen, wenn sie umgekehrt diesen Volksgeist erst in das Leben rufen sollen, das zeigte sich hier, und gewiß mußte dieß der vortreffliche Fürst, dem es, eben als wahrem Vater seines Volkes, nicht auf persönliches Ergetzen an Wissenschaft und Litteratur, sondern, wie eben die Gründung des Maximilianeums zeigt, auf die Hebung des Volksgeistes ankam, selbst am empfindlichsten erfahren.

Insofern die vielen und reichen Stiftungen, mit denen er wie kein Monarch, und zwar im edelsten nationalen Sinne, die Wissenschaften bedachte, diesen selbst zu unleugbar großer Förderung gereichen mußten, darf allerdings die Pflege des geistigen Volkswohlstandes hierdurch nicht gering angeschlagen werden; denn gleicht der Gewinn hieraus auch einem Kapital, dessen Zinsenertrag einer späteren Zeit zu gelegentlicher Benützung vorbehalten bleiben muß, so ist es immer ein Reichthum, dessen Ansammlung beweist, daß es sich hier mit Bewußtsein nicht um ein Leben von heute auf morgen handelt. Immerhin muß uns die Sorge ankommen, daß, wenn dieses nächste Leben stets mehr einer schönen geistigen Entwickelung sich abwendet, jene angehäuften Schätze einst zu werth- und nutzlosem Hausrathe herabsinken dürften. Auch die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst.

Wie um diesen nothwendigen Uebergang zu vermitteln, wurde denn von dem hochgebildeten Könige Maximilian zugleich auch die schöngeistige und poetische Litteratur mit ersichtlichem Eifer zu fördern gesucht; und hier war es, wo der Mißerfolg seiner großherzigen Bemühungen am ersichtlichsten hervortrat. Mit wohlwollender Erwartung blickte der hochsinnige Förderer deutscher Geistesbestrebungen auch auf die Versuche von ihm begünstigter Litteraturpoeten, mit welchen diese sich endlich auch dem Theater zuwendeten. Er selbst veranlaßte diese Versuche durch Ausschreibung von Preisen. Auch hierfür ein Beispiel, und — siehe da! — mit abschreckendem Erfolge. Sein edles Beispiel, das ersehnte, ward eben zu spät gegeben: der schwungvolle Ernst, welcher die Geister der Nation noch im Beginne dieses Jahrhunderts durchleuchtete, war eben erloschen. Beklagenswerther edler Fürst, der hier Etwas beschützen, fördern zu können, zu müssen glaubte! Was konnte

Maximilian II. von Bayern: VIII, 75. 76. — 76. 77. — 77. 79. 77. 78.

sein großherziger Wille anders, als eben die endlich eingetretene Impotenz der deutschen poetischen Litteratur aufdecken? —

Méhul.

Unter den sehr wenigen, Gluck und Mozart verwandten Tondichtern, die uns auf dem öden Meere der Opernmusik als einsame Leitsterne dienen, ist namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken. Wir können sagen, in den Werken Cherubini's, Méhul's und Spontini's ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte; ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte. Einzig von Frankreich her erhielt denn auch unser deutsches Singspiel eine tauglich assimilirbare Nahrung; denn in vieler Beziehung war der Franzose von der Aneignung des italienischen Gesanges durch den Charakter seiner Sprache, wie durch die Herkunft seines auf diesen Charakter begründeten Vaudeville's, in ähnlicher Weise wie der Deutsche ausgeschlossen. Die Produkte der eigentlichen französischen Oper brauchten nur übersetzt zu werden, um mit Werken, wie „Wasserträger", „Joseph" u. s. w. uns, neben der „Entführung", „Don Juan" und „Figaro", unserer Oper ein Repertoire zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinirte Schauspielergesellschaft unterhalten werden konnte.

Im Sommer 1838, während ich das Süjet meines „Rienzi" ausführte, studirte ich mit großer Liebe und Begeisterung dem Riga'schen Opernpersonale Méhul's „Jakob und seine Söhne" ein. Das ganz eigenthümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigiren unserer gewöhnlichen Opern überfiel, wurde durch ein unsägliches, enthusiastisches Wohlgefühl unterbrochen, wenn hier und da, bei Aufführungen edlerer Werke mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikkombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein kam, eine Wirkung von solcher Tiefe, Innigkeit und zugleich unmittelbarster Lebhaftigkeit, wie keine andere Kunst sie hervorzubringen vermag. Ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeit lang, als ich jener kleinen Operngesellschaft Méhul's herrlichen „Joseph" einstudirte. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig auch andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen mich mit Ekel erfüllte.

(An Liszt, 1851.) Gewöhnt vor Allem auch die Sänger daran, daß sie in allen ihren Leistungen zunächst an eine dramatische Aufgabe denken, dann kommen sie ganz von selbst zur Lösung der lyrischen Aufgabe. Am zweckmäßigsten sind daher Werke aus der älteren französischen Schule, weil in ihnen eine natürliche dramatische Absicht am Faßlichsten vorhanden ist. Ein Personal, welches mir nicht zuerst den „Wasserträger" von Cherubini, den „Joseph" von Méhul 2c. gut und wirksam darstellen kann, wie soll dieß im Stande sein, den (alsdann) enormen Schwierigkeiten z. B. einer Oper von mir gewachsen zu sein?

Méhul: III, 144. 296. IX, 243. 240 — I, 17. VII, 133. 134. — B. I, 133.

Die Meistersinger von Nürnberg.

(Entstehung und Schicksale des Werkes.) Sogleich nach der Vollendung meines Tannhäuser war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine, meinem Charakter eigenthümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit Nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rath guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper „leichteren Genre's" verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen, und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte.

Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem „Sängerkriege auf Wartburg" sich anschließen konnte. Es waren dieß die „Meistersinger zu Nürnberg", mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf, und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des „Merker's" einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser „Merker" war bekanntlich (oder unseren Kritikern vielleicht auch nicht bekanntlich) der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die, den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, „merken" und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugetheilt war, der hatte „versungen". — Der Aelteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesinger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hiezu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, „das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll"; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes „versungen" hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch

Die Meistersinger von Nürnberg: IV, 349. — 349. 350.

nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Absicht ihn zu demüthigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu thun ist, sich ihrer, bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüber liegt, fängt beim Beginne des Merker's ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dieß nöthig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse Niemand besser als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach seinem Gefühle in dem Liede des Merker's finden würde, auch auf seine Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wüthend springt der Merker auf; Jener frägt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? „Noch lange nicht," schreit Dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus, und erklärt, sie seien just von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber fordert er am anderen Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung; Dieser giebt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgiebt nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende „Weise" zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher, und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals, und dießmal entscheidend durchfällt. Wüthend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; Dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dieß, und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, die ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs vertheidigt da die Meistersingerschaft mit Humor, und schließt mit dem Reime:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst." —

So mein schnell erfundener und entworfener Plan. Kaum hatte ich ihn niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Mir ist es später klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der „Meistersinger" zu genügen suchte, eben damals bei mir von keiner wahrhaften Dauer sein konnte, und warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes mich warf.

Die Meistersinger von Nürnberg: IV, 350. 351. — 351. 352. 353.

Seit meiner Rückkehr aus dem Exil traf ich in Deutschland allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten: ich ward hie und da freundlich behandelt, man lobte „Tannhäuser" und „Lohengrin"; im Uebrigen schien es mit mir aus zu sein. Unter solchen Eindrücken gedieh meine Stimmung endlich so weit, daß ich mich gedrängt fühlte etwas zu unternehmen, was mich der Atmosphäre aller Wünsche, Hoffnungen, ja Vorstellungen, und namentlich Bemühungen für mein großes Werk (der Ring des Nibelungen) entheben sollte. Ich konzipirte die „Meistersinger von Nürnberg".

Noch zu geringem Theile war die musikalische Ausarbeitung dieses neuen Werkes vorgerückt, als der „Fürst", nach welchem ich in jenem Schlußworte*) das Schicksal frug, wirklich in meinen Lebensplan eintrat. Erschien es jetzt aber doch, als ob nun erst, da ich mit meinem ungemeinen künstlerischen Vorhaben an den hellen Tag gestellt war, all der Widerwille, der bisher im Verborgenen versteckt dagegen sich genährt hatte, zu seiner ganzen feindseligen Gewaltsamkeit sich entfesseln sollte. Wirklich mußte es dünken, als gäbe es nicht eines der Interessen, welche sowohl in unserer Presse wie in unserer Gesellschaft sich vertreten wissen, dem die Ausführung meines Werkes und des damit verbundenen Aufführungsplanes nicht in feindseligster Weise entgegenträte. Um der schamlosen Richtung, welche diese aus jeder Sphäre der Gesellschaft sich kundgebende Anfeindung nahm, und rücksichtslos den Beschützer wie den Beschützten traf, auszuweichen, mußte ich selbst es mir angelegen sein lassen, den hervorragenden, kräftigen Charakter der Unternehmung, wie er hochsinnig ihr zuerkannt war, abzuschwächen, und diese dagegen in ein Geleise überzuleiten, in welchem sie zunächst ihren die allgemeine Wuth aufreizenden Charakter zu verdecken befähigt werden sollte. Ich suchte demnach sogar die öffentliche Aufmerksamkeit gänzlich hiervon abzulenken, indem ich einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur meiner „Meistersinger" zu vollenden, um mit diesem Werke mich scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens im Betreff theatralischer Aufführungen zu zeigen.
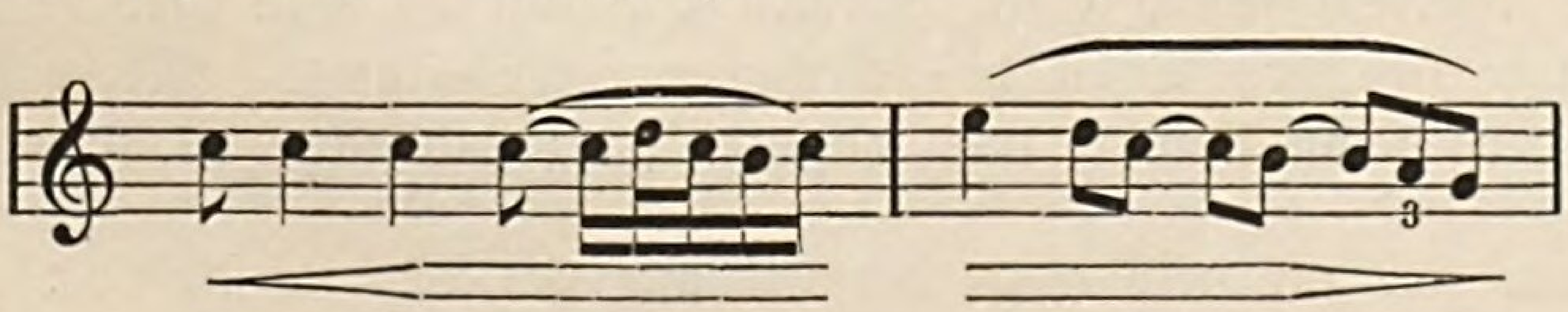
So leitete mich bei meiner Ausführung und Aufführung der „Meistersinger", welche ich zuerst sogar in Nürnberg selbst zu veranstalten wünschte, die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgerthumes einen ernstlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen. Eine vortreffliche Aufführung auf dem Münchener königlichen Hoftheater fand die wärmste Aufnahme; sonderbarer Weise waren es aber einige hierbei anwesende französische Gäste, welche mit großer Lebhaftigkeit das volksthümliche Element meines Werkes erkannten und als solches begrüßten: nichts verrieth jedoch einen gleichen Eindruck auf den hier namentlich in das Auge gefaßten Theil des Münchener Publikums. Meine Hoffnung auf Nürnberg selbst täuschte mich dagegen ganz und gar. Wohl wandte

*) Des Vorwortes zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen".

Die Meistersinger von Nürnberg: VI, 382. B. Bl. 1890, 177 (1865). IX, 372. — 372. 373. — X, 161.

sich der dortige Theaterdirektor wegen der Acquisition der „neuen Oper“ an mich; ich erfuhr zu gleicher Zeit, daß man dort damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu setzen, und legte nun dem Direktor als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der ersten Aufführung der „Meistersinger“ als Beisteuer zu den Kosten der Errichtung jenes Monumentes auf; worauf dieser Direktor mir gar nicht erst antwortete. So nahm mein Werk seine anderen und gewöhnlichen Wege über die Theater: es war schwer auszuführen, gelang nur selten erträglich, ward zu den „Opern“ gelegt, von den Juden ausgepfiffen und vom deutschen Publikum als eine mit Kopfschütteln aufzunehmende Kuriosität dahingehen gelassen. — Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsere Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich über das Verfahren näher ausließe, welches ich zu meinem wahren Erstaunen, von Seiten der beiden größten Theater, Berlin's und Wien's, im Betreff meiner „Meistersinger“ kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde: offenbar wurde über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden. Nur dadurch, daß ich, aus nothgedrungener Rücksicht auf meinen Verleger, die Forderungen fallen ließ, welche mich einer wirklich korrekten Darstellung desselben versichern sollten, konnte ich z. B. das Dresdener Theater zur Vornahme der Aufführung meiner „Meistersinger“ bewegen. Gerade die Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses Werkes, andererseits an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, bestimmten mich, fortan von jedem Versuche einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fern zu halten.
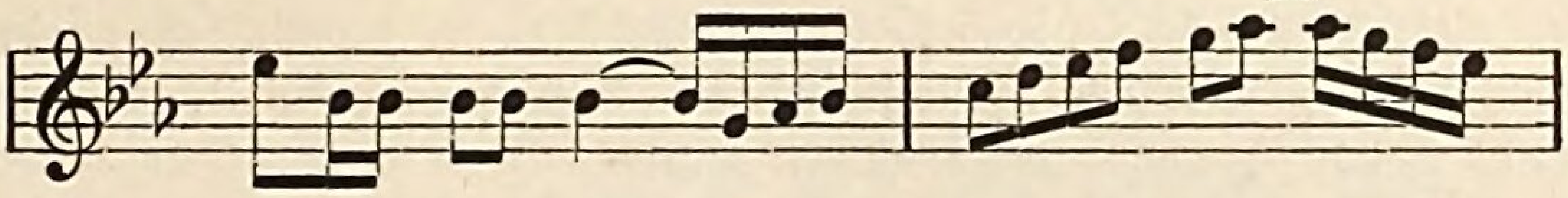
(Vorspiel zu den „Meistersingern“.) Das Hauptzeitmaaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt“ vorgezeichnet; dieß bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen $^4/_4$ Takte diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte $^4/_4$ Takt eben der allervieldeutigste; er kann, in kräftig „bewegten“ Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dieß ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem Edur hinüberleitenden acht Takten:
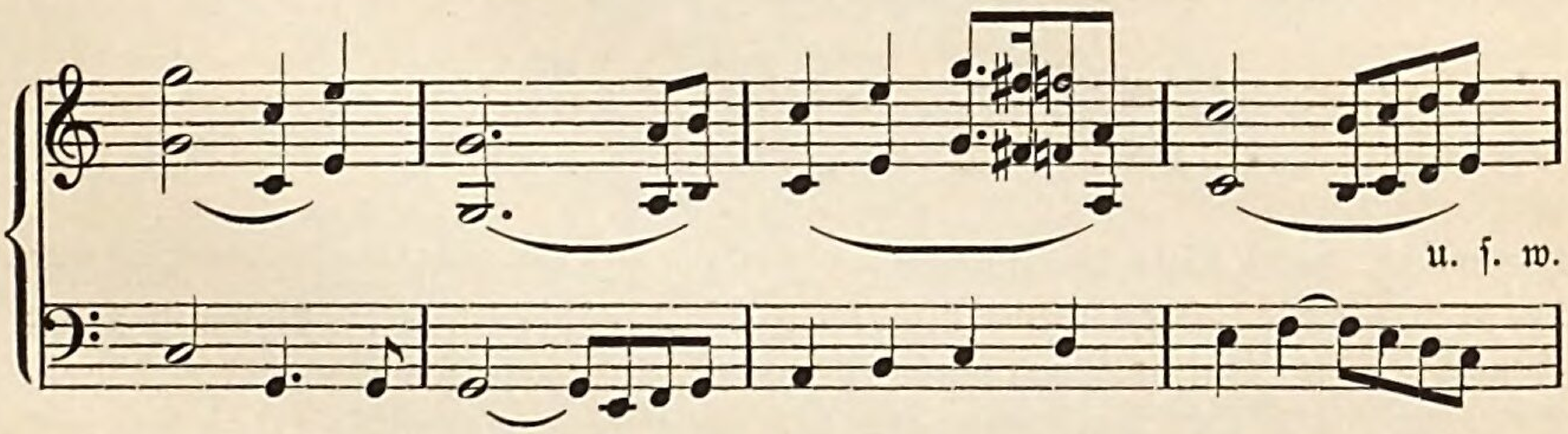


u. s. w.

Die Meistersinger von Nürnberg: X, 161. VIII, 311. 312. IX, 373. — — VIII, 399. 400.
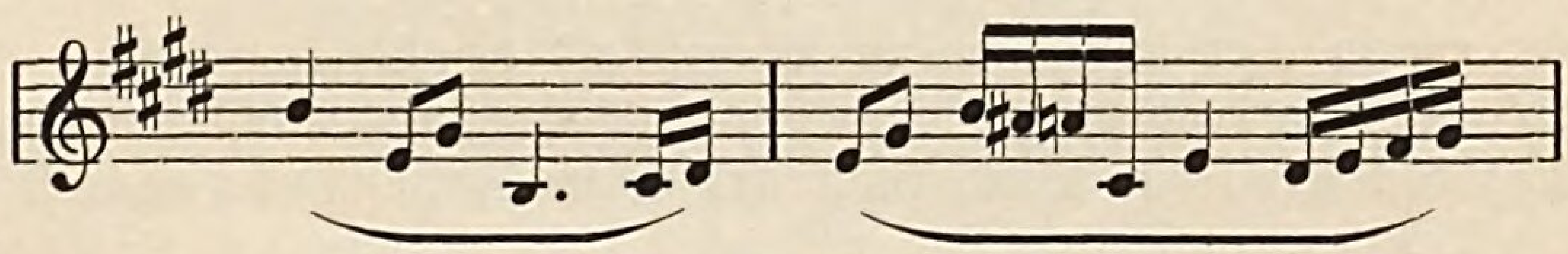
kundgiebt); oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$ Takten kombinirte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Thema's:
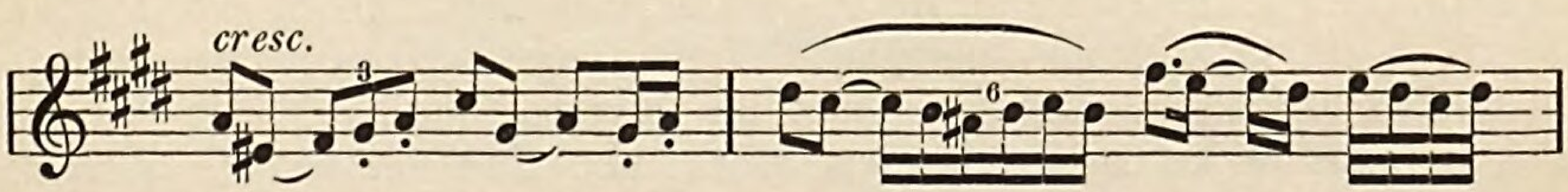


den Charakter eines lebhaften Scherzando's einzuführen erlauben; oder aber er kann selbst auch als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmusik angewendete) eigentliche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei mäßig langsamen Schlägen zu taktiren ist, ausdrückt. In diesem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritte des C dur an, für die Kombination des jetzt von den Bässen getragenen Haupt-Marschthema's mit dem in rhythmischer Verdoppelung von den Violinen und Violoncells gemächlich breit gesungenen zweiten Hauptthema verwendet:



Dieses zweite Thema führte ich zuerst im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein

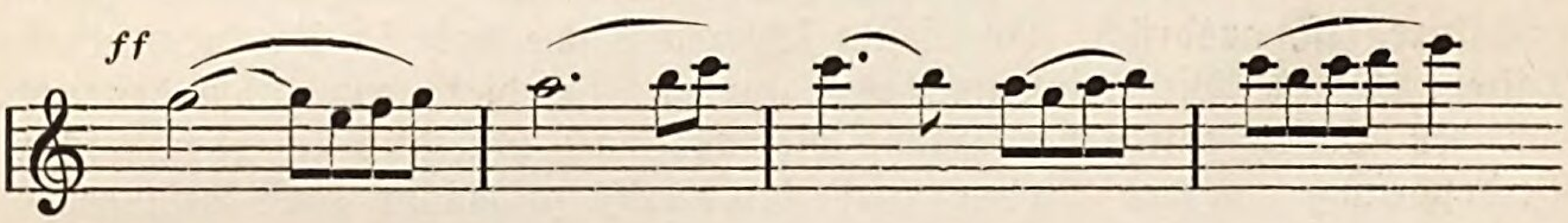


Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, nothwendig um Etwas zurückgehalten, somit zu der äußersten Nüance des Hauptzeitmaaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$ Taktes hin gedrängt werden, und um dieß unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando" bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nüance dieses Thema's,

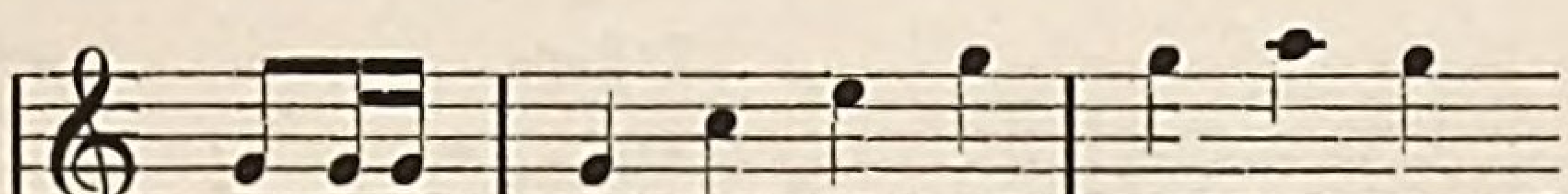


Die Meistersinger von Nürnberg: VIII, 400. 401.

welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher“ für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nüance des Haupttempo's von Neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwickelung des gravitätischen Marschthema's hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltönig zu spielenden Cantabile



die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare



u. s. w.

voranging, hatte diese Umstimmung des Tempo's sehr ersichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehalteneren Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-Accordes einzutreten; da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen, dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befeuerung des Tempo's hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nöthig hielt, an welcher das Zeitmaaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen $^4/_4$ Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt ist. In der Konklusion des Vorspieles tritt dieser breitere $^4/_4$ Takt ebenso erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marschartigen Fanfare von Neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat. —

(Vorspiel zum dritten Akte.) Mit der 3. Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akte bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden; dort drückte es die bittere Klage des resignirten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anscheine nach so heiteren,

Die Meistersinger von Nürnberg: VIII, 401. 402. — E. 104.

Gesang nicht mehr zu hören. Jetzt wird dieses Motiv allein gespielt und entwickelt, um in die Resignation zu ersterben: aber zugleich und wie aus der Ferne, lassen die Hörner den feierlichen Gesang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat; nach den ersten Strophen nehmen die Saiteninstrumente, sehr zart und in sehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schustergesanges wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab, nach oben wendete, und sich in zart anmuthige Träumereien verlöre; da setzen die Hörner in gesteigerter Klangfülle den Hymnus des Meisters fort, mit welchem Hans Sachs bei seinem Eintritte in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einstimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente, mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein; beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation.

(Aufführungen.) Ich habe nie mit einem Opernpersonale zu innigerer Befriedigung verkehrt als bei Gelegenheit der ersten (Münchener) Aufführung der „Meistersinger". Hier fühlte ich mich am Schlusse der Generalprobe gedrängt, einem jeden der Mitwirkenden, vom ersten der Meister bis zum letzten der Lehrbuben, meine unvergleichliche Freude darüber auszudrücken, daß sie, so schnell jeder opernhaften Gewöhnung entsagend, mit der aufopferndsten Liebe und Hingebung sich eine Darstellungsweise zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines Jeden wohl tief begründet lag, jetzt aber, da sie ihnen ganz kenntlich geworden war, auch so willig von ihnen bezeugt werden durfte. Bei meinem Abschiede konnte ich ihnen somit die hierdurch wiederum in mir lebendig gewordene Ueberzeugung aussprechen, daß, wenn das Schauspiel wirklich durch die Oper verdorben worden sei, es jedenfalls nur durch die Oper wieder aufgerichtet werden würde. Und zu so kühner Zuversicht in meinem Ausspruche durften gerade diese „Meistersinger" mich verleiten. Das, was ich zuvor als das unseren Darstellern zu gebende „Beispiel" bezeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben: wenn einem witzigen Freunde es dünkte, mein Orchestersatz käme ihm wie eine zur Oper gewordene unausgesetzte Fuge vor, so wissen wiederum meine Sänger und Choristen, daß sie mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgabe zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen waren, der ihnen endlich so leicht und natürlich fiel, wie die gemeinste Rede des Lebens; sie, die zuvor, wenn es „Opernsingen" hieß, sofort in den Krampf eines falschen Pathos' verfallen zu müssen glaubten, fanden sich jetzt im Gegentheile angeleitet, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisiren, um erst von diesem Punkte aus, unmerklich, zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Ueberraschung Das wirkte, was dort den krampfhaftesten Anstrengungen nie gelingen wollte.

In das Prokrustesbett eines klassischen Taktschlägers sicher gebettet,

Die Meistresinger von Nürnberg: E. 104. 105. — — IX, 252. — VIII, 403.

lernte hingegen z. B. das Dresdener Publikum, das einst manches Lebensvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur jenes Vorspiel zu den „Meistersingern“, sondern das ganze Werk (so weit es nicht von vornherein gestrichen war) kennen. Um mit technischer Genauigkeit zu reden, bestand das Verdienst des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermuthete Haupttempo in stemmig-steifer Viervierteligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte, und für dieses Haupttempo eben die breiteste Nüance desselben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab sich aber noch Folgendes. Die Konklusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dieß zuvor näher bezeichnete, dient mir in der Weise des alt-populären Refrain's zum sinnig heiteren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Kombination, welche ich hier gewissermaaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemüthlich ernste Lobrede auf die „Meistersinger“, schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz alles Ernstes des Inhaltes sollte diese Schluß-Apostrophe auf das Gemüth doch heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindruck jener gemüthlichen thematischen Kombination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche Jeder, der mein sonstiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper“ zu Liebe, jetzt nur beim Dirigiren und Taktiren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeachtet gebliebene Nöthigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines anfänglich für marschmäßige Breite einer pomphaften Prozessionsmusik berechneten Tempo's, ward nun hier für den Schlußgesang der Oper, der keineswegs unmittelbar mit jenem Marsche mehr zusammenhängt, ebenso wenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im steifsten $^4/_4$ Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von theilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen“ lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischen Ermessen — „gestrichen“.

„Streichen! Streichen!“ — das ist nämlich die ultima ratio unserer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß“; und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung

meines ganzen Werkes, welches so zwischen einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Aeußerlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die Allerwenigsten begreifen, um welches schwere Uebel es sich handelt, kommt nun allerdings andererseits das Eine zu Hilfe, nämlich die sonderbar tröstliche Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft desselben doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dieß dem Autor um so mehr als ein Wunder erscheinen, als er selbst es fürder nicht mehr über sich gewinnen kann, einer Aufführung seiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von seinen „Meistersingern" stattgefundenen, beizuwohnen, so zieht er wunderlicher Weise doch aus der bewährten, fast unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit derselben einen ihn eigenthümlich tröstenden Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden Musiker zu unserer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch Jene, ihm zugleich hieran erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämlich nicht umbringen: und diese Ueberzeugung scheint wunderlicher Weise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits auf seine Weise für sich weiter schafft. —

Jedoch sind auch die Theaterleitungen mitunter zu entschuldigen, und die Gründe ihrer Fehlgriffe in einem allgemeinen Verhältnisse tiefer künstlerischer Entsittlichung zu suchen. Die Theaterdirektion zu Bremen bezog die ausgeschriebenen Orchesterstimmen mit der Partitur der „Meistersinger" von deren Verleger: dieser, vermuthlich in der Sorge, dem kleineren Bremer Theater die Aufführung meines Werkes zu erleichtern, hatte jene Stimmen nach denen des Mannheimer Theaters, weil dieses als das best streichende bekannt war, kopiren lassen. Der tüchtige Kapellmeister des Bremer Theaters erkannte alsbald den Uebelstand, daß eine Unzahl von Stellen der Partitur in diesen Stimmen gar nicht ausgeschrieben war, und konnte, da die zur Aufführung bestimmte Zeit drängte, nur Einiges noch restituiren, mußte aber namentlich den letzten Akt, für welchen jedoch der treffliche Darsteller des Hans Sachs mindestens seinen Monolog zu retten wußte, in der Mannheimer Strichjacke bestehen lassen. Hier zeigte es sich nun wieder ganz ersichtlich, welchen Er-

Die Meistersinger von Nürnberg: VIII, 405. 406. — — IX, 329. 330.

folg ein solches Verstümmelungsverfahren nach sich zieht. Sowohl dem Publikum als mir selbst ward es möglich, der Aufführung der verhältnißmäßig wenig gekürzten ersten beiden Akte mit Theilnahme zu folgen: gerade der dritte Akt, welcher bei den ersten Aufführungen des Werkes in München am allerlebhaftesten wirkte, so daß die Zeitdauer gänzlich unbeachtet blieb, ermüdete hier das Publikum und versetzte mich, der ich endlich mein Werk gar nicht wieder erkannte, in die allerpeinlichste Zerstreutheit: die in einem theilweise exzentrischen Dialoge sich aussprechende Handlung ward, bei den frech eintretenden Lücken desselben, schattenhaft unverständlich, so daß sich die gute Laune der Darsteller verlor, und nun auch, was höchst belehrend ist, der Dirigent, welcher bis dahin sich fast ununterbrochen im richtigen Tempo erhalten hatte, von einem Misverständnisse in das andere verfiel; in der Weise, daß Eva's enthusiastischer Erguß an Sachs überhetzt und dadurch unverständlich, das Quintett verschleppt, und dadurch unzart und schwunglos, der Meistergesang Walther's mit dem daraus sich bildenden breiteren Chorgesange aber heftig und roh herabgesungen wurde. Dieß ließ mich auf den Charakter anderweitiger Aufführungen meines Werkes an deutschen Theatern schließen, wobei ich davon auszugehen hatte, daß ich gerade hier, in Bremen, dieser Aufführung im Uebrigen manches Vorzügliche zusprechen durfte.

Wirklich regte es zu besonderer Wehmuth an, die unvertilgbaren Gebrechen des deutschen Theaterwesens gerade in den Leistungen guter und freundlicher künstlerischer Kräfte auffinden zu müssen. Wir sind hier oft nahe daran, durchaus nur noch erfreut zu sein, indem wir gute Mittel und guten Willen zum Richtigen sich wenden sehen; wogegen es uns nun desto heftiger wieder zur Abwendung davon treiben muß, wenn alle guten Ansätze plötzlich sich der Entartung zuneigen, und wir demnach auch gar kein Bewußtsein der Kunst, sondern nur Abhängigkeit von den verwahrlosten Zuständen einer gänzlich unächten Bildung antreffen.

Mendelssohn.

Aller Widerspruch des jüdischen Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unseres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartestempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unserer Kunst, so zu sagen, nur den Mund aufthat, um zu uns zu sprechen.

Die Meistersinger von Nürnberg: IX, 330. — 330. 331. — Mendelssohn: V, 100.

Bei Anhörung eines Tonstückes dieses Komponisten konnten wir uns nur dann gefesselt fühlen, wenn nichts Anderes als unsere, mehr oder weniger unterhaltungssüchtige Phantasie durch Vorführung, Reihung und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie im wechselnden Farben- und Formenreize des Kaleidoskopes, willkürlich angeregt wurde, — nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzens-empfindungen anzunehmen bestimmt waren. Für diesen letzteren Fall hörte für Mendelssohn selbst alles formelle Produktionsvermögen auf, weshalb er denn namentlich da, wo er sich, wie im Oratorium, zum Drama anläßt, ganz offen nach jeder formellen Einzelnheit greifen mußte, welche diesem oder jenem zum Stylmuster gewählten Vorgänger als individuell charakteristisches Merkmal besonders zu eigen war. Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unseren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte. Bach's musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sichereren Ausdruckes rang: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Thierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bach's edler Menschenkopf aus der Perrücke hervor. Die Sprache Bach's kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bach's, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Ueberwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das Was ausgesagt werden könnte oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist. Rang der Letzte in der Kette unserer wahrhaften Musikheroen, Beethoven, mit höchstem Verlangen und wunderwirkendem Vermögen nach klarstem, sicherstem Ausdrucke eines unsäglichen Inhaltes durch scharfgeschnittene plastische Gestaltung dieser Tonbilder, so verwischt dagegen Mendelssohn in seinen Produktionen diese gewonnenen Gestalten zum zerfließenden, phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmtem Farbenschimmer unsere launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser rein menschliches Sehnen nach deutlichem künstlerischem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird.

Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Komponisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdruck weicher und schwermüthiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjektiven Sinne einer zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht. Dieß ist, wie wir sagten, der tragische Zug in Mendelssohn's Erscheinung; und wenn wir auf dem Gebiete der Kunst an die reine Persönlichkeit unsere Theilnahme verschenken wollten, so dürften wir sie Mendelssohn in starkem Maaße nicht versagen, selbst wenn die Kraft dieser Theilnahme durch die Beachtung geschwächt würde, daß das Tragische seiner Situation Mendelssohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, schmerzlichen und läuternden Bewußtsein kam.

Mendelssohn: V, 101. 102. 103. — 103.

Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unseres musikalischen Styles ist durch Mendelssohn's Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden. Die sogenannte „Tonmalerei" ist der ersichtliche Ausgang in der Entwickelung unserer absoluten Instrumentalmusik geworden: in ihr hat diese Kunst ihren Ausdruck, der sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wendet, empfindlich erkältet, und Jeder wird diesen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein Beethoven'sches Tonstück eine Mendelssohn'sche oder gar eine Berlioz'sche Orchesterkomposition hört. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß dieser Entwickelungsgang ein nothwendiger war, und die bestimmte Wendung zur Tonmalerei aus aufrichtigeren Motiven hervorging, als z. B. die Rückkehr zum fugirten Style Bach's. Feinsinnig hatte Mendelssohn sich hierbei durch Natureindrücke zur Ausführung gewisser episch-landschaftlicher Bilder bestimmen lassen: er war viel gereist und brachte Manches mit, dem Andere nicht so leicht beikamen. Neuerdings werden dagegen die Genrebilder unserer lokalen Gemäldeausstellungen glattweg in Musik gesetzt. — Als man Mendelssohn frug, was er von Berlioz's Musik halte, antwortete er: „ein Jeder komponirt so gut er kann". Wenn er seine Chöre zur Antigone nicht so gut komponirte, als z. B. seine Hebriden-Ouvertüre, welche ich für eines der schönsten Musikstücke halte, die wir besitzen, so lag dieß daran, daß er gerade das nicht konnte.

Ein geistvoller Dichter, der als schaffender Künstler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgend welchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, vermochte einen absoluten Fürsten zu dem Befehl an seinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechische Tragödie mit antiquarischer Treue aufführen zu lassen, wozu ein berühmter Komponist die nöthige Musik anfertigen mußte. Wenn ich Mendelssohn seiner fertigen Philologie willen beneidete, mußte ich mich wiederum nur darüber wundern, daß diese seine Philologie ihn nicht davon abhielt, zu Sophokleischen Dramen gerade seine Musik zu schreiben, da ich trotz meiner Unfertigkeit doch mehr Achtung vor dem Geiste der Antike hatte, als er sie hierbei zu verrathen schien. Im Betracht dieses Falles, und leider vieler ähnlicher Fälle, dürfte von Mendelssohn sich die kaltblütige Unbesonnenheit herschreiben, mit welcher seine Nachfolger sich an jede Art Komponiren machten, wobei es ihnen ähnlich wie dem alten Feldherrn Friedrich's des Großen erging, der Alles was ihm vorkam nach der Melodie des Dessauer Marsches sang; sie konnten nämlich nicht anders, als auch das Größte mit ruhigem Gleichmuthe in das Bett ihres kleinen Talentes zu zwingen.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben

Mendelssohn: V, 102. IV, 234. X, 239. 197. — — IV, 37. IX, 351. X, 197. — — VIII, 343.

habe. Ich selbst habe Mendelssohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethoven'sche Symphonie aufführen gehört: es war dieß die achte Symphonie (Fdur). Ich bemerkte, daß er — fast wie nach Laune — hie und da ein Detail herausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail so vortrefflich zu Statten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nüancen zuwendete: im Uebrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Persönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigirens, daß das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dieß geschehe am besten dadurch, daß man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohn's müssen von dem Meister hierüber noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Ansicht kann es nicht gewesen sein, da ich des Weiteren Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgesprochener Maaßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohn'schen Vortragsweise fest, welche sich andererseits so gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermuthung, die Mendelssohn'sche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Aeußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unläugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. — Sonderbar war das Geständniß von (Londoner) Mendelssohnianern, daß sie die Ouvertüre zu den Hebriden noch nie so gut gehört und verstanden hätten, als unter meiner Leitung.

Man muß sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem die meisten klassischen Werke uns unter dem Gesetze der Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konservirt werden, wenn man andererseits rücksichtslos erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie M e n d e l s s o h n sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von bei weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß

Mendelssohn: VIII, 343. 344. — 344. 345. B. II, 61. — VIII, 380.

sie von selbst zu einem Verständnisse kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister nicht aufging.

Wie den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsere neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen Innungswesens, etwa wie der Banquier auf unserer gewerkthätigen Sozietät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Banquier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist Allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unseres deutschen Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nöthigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft werden; Das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisirten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen.

Dieß sind nun unsere heutigen Musikbanquier's, wie sie aus der Schule Mendelssohn's hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unserer alten Zöpfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponirend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigiren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zu dem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unseren armen eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich

Mendelssohn: VIII, 380. — — 383. 384. — 384. — 332.

bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene Stimmung unserem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsere Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Tölpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte. Zunächst fehlte diesen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier Alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich, und mit der Schwierigkeit seine künstliche Stellung zu behaupten, zu thun, daß er an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken kann, weil dieses ihn, ganz richtig, auch eigentlich gar nichts angeht. Sie sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststyles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Uebergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts Rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist.

Mephistopheles.

Bei solcher tief begründeten Hoffnungslosigkeit könnte man sich schließlich doch noch wie Faust gebärden: „Allein ich will!" Worauf wir allerdings uns von Mephistopheles leiten lassen müßten, wenn er dem: „allein ich will!" — antwortet: „das läßt sich hören".

Dieser Mephistopheles ist mitten unter uns, und wendet man sich an ihn, so giebt er guten Rath, — freilich in seinem Sinne. In Berlin rieth er mir, mein Bühnenfestspielhaus in dieser Stadt zu begründen, welche doch das ganze Reich für nicht zu schlecht zu seiner Begründung und Domizilirung daselbst gehalten habe. Alle Teufel vom krummen und graden Horne sollten mir dort zu Diensten stehen, sobald es dabei Berlinerisch hergehen dürfte, Aktionären die nöthigen Zugeständnisse gemacht, und die Aufführungen hübsch in der Wintersaison, wo man gerne zu Hause bleibt, vorgenommen würden, jedenfalls auch nicht vor Comptoir- und Bureauschluß anfingen. Ich ersah, daß ich wohl gehört, nicht aber recht verstanden worden war.

Als ich nun doch mit der Zeit immer wieder auf das: „Allein ich will!" zurückkam, mußte selbst Mephistopheles endlich die Achseln zucken; seine krummen und geraden Teufel versagten ihm den Dienst, und die dagegen angerufene rettende Engelschaar ließ sich nur heiser und schüchtern im erlösenden Chorgesange vernehmen. Ich muß befürchten, daß wir selbst mit einem ver-

Mendelssohn: VIII, 332. 333. — Mephistopheles: X, 167. — 167. — 167. 168.

stärkten: „Allein wir wollen!" es nicht viel weiter, ja vielleicht nicht einmal wieder so weit bringen dürften, als damals ich es brachte. Und mein Zweifel hat gute Gründe: wer soll zu uns stehen, wenn es um Verwirklichung einer Idee sich handelt, welche nichts einbringen kann als innere Genugthuung? —

Sollte dagegen Mephistopheles sich einmal wieder einfinden, und zwar mit der Versicherung, er wisse schon Mittel, alles nöthige Geld von seinen Teufeln zusammenzubringen; und dieß zwar ohne Zugeständnisse an Abonnenten, Aktionäre und „Habitué's", so möchte ich mich nach mancher Erfahrung doch fragen, ob mein Ziel, selbst mit der Hilfe ungeheurer Geldsummen, für jetzt durch mich zu erreichen sein könne. Immer liegt eine tiefe Kluft vor uns, die wir durch noch so viele Geldsäcke nicht sobald auszufüllen hoffen dürfen. — — Dort liegt mein „Schul"-Gedanke, hier stehe ich im Angesichte meines sieben und sechzigsten Geburtstages, und bekenne, daß das: „Allein ich will!" mir immer schwerer fällt.

Mercurius.

Die Römer hatten einen Gott Mercurius, den sie dem griechischen Hermes verglichen. Seine geflügelte Geschäftigkeit gewann bei ihnen aber eine praktische Bedeutung: sie galt ihnen als die bewegliche Betriebsamkeit jener schachernden und wuchernden Kaufleute, die von allen Enden in den Mittelpunkt der römischen Welt zusammenströmten, um den üppigen Herren dieser Welt gegen vortheilhaften Gewinn alle sinnlichen Genüsse zuzuführen, welche die nächst umgebende Natur ihnen nicht zu bieten vermochte. Dem Römer erschien der Handel beim Ueberblick seines Wesens und Gebahrens zugleich als Betrug, und wie ihn diese Krämerwelt bei seiner immer steigenden Genußsucht ein nothwendiges Uebel dünkte, hegte er doch eine tiefe Verachtung vor ihrem Treiben; und so ward ihm der Gott der Kaufleute, Merkur, zugleich zum Gotte der Betrüger und Spitzbuben.

Dieser verachtete Gott rächte sich aber an den hochmüthigen Römern, und warf sich statt ihrer zum Herren der Welt auf: denn krönet sein Haupt mit dem Heiligenscheine christlicher Heuchelei, schmückt seine Brust mit dem seelenlosen Abzeichen abgestorbener feudalistischer Ritterorden, so habt ihr ihn, den Gott der modernen Welt, den heilig-hochadeligen Gott der fünf Procent, den Gebieter und Festordner unserer heutigen — Kunst. Leibhaftig seht ihr ihn in einem bigotten englischen Banquier, dessen Tochter einen ruinirten Ritter vom Hosenbandorden heirathete, vor euch, wenn er sich von den ersten Sängern der italienischen Oper, lieber noch in seinem Salon, als im Theater (jedoch auch hier um keinen Preis am heiligen Sonntage), vorsingen läßt, weil er den Ruhm hat, sie hier noch theurer bezahlen zu müssen, als dort. Das ist Merkur und seine gelehrige Dienerin, die moderne Kunst.

Mephistopheles: X, 168. — 169. — Mercurius: III, 24. — 24.

Merwingen, Merovinger.

Das fränkische Königsgeschlecht tritt in der Geschichte zunächst unter dem Namen der „Merwingen" auf: uns ist bekannt, wie bei der tiefsten Entartung dieses Geschlechtes doch nie den Franken es einfiel, aus einem andern als diesem sich Könige zu wählen. Jedes männliche Mitglied dieser Familie war zum Herrschen berechtigt; ertrug man die Nichtswürdigkeit des Einen nicht, so schlug man sich zu dem andern, nie aber wich man von der Familie selbst, und dieß zu einer Zeit der Verwilderung der Volkssitte, wo, bei williger Annahme der romanischen Verderbtheit, fast alles ursprüngliche edle Band dieser Sitte sich löste, so daß allerdings das Volk ohne sein Königsgeschlecht kaum wieder zu erkennen gewesen wäre. Es war demnach, als ob das Volk wüßte, daß ohne diesen Königsstamm es aufhören würde, das Volk der Franken zu sein.

Im „Nibelgau" sehen wir das jedenfalls älteste und ächteste Glied des Geschlechtes sitzen: Chlojo, oder Chlodio, dürfen wir in der Geschichte als den ältesten Inhaber der eigentlichen königlichen Gewalt, d. i. des Hortes der Nibelungen ansehen. Siegreich waren die Franken bereits in die römische Welt eingedrungen, wohnten unter dem Namen von Bundesgenossen im ehemals römischen Belgien, und Chlojo verwaltete gewissermaßen mit römischer Machtvollkommenheit eine ihm untergebene Provinz. Sehr vermuthlich war dieser endlichen Besitznahme auch ein entscheidender Kampf mit römischen Legionen vorausgegangen, und unter der Beute mochten sich außer den Kriegskassen auch die Machtzeichen römischer Imperatorengewalt befunden haben. An diesen Schätzen, diesen Zeichen mochte die Stammsage vom Nibelungenhorte neuen, realen Stoff zur Auffrischung finden, und ihre ideale Bedeutung sich an der, mit jenem Gewinn zusammenhängenden, neu und fester begründeten königlichen Gewalt des alten Stammherrschergeschlechtes ebenfalls erneuert haben. Die zersplitterte königliche Gewalt gewann hiermit wieder einen sicheren, realen und idealen Vereinigungspunkt, an dem sich die Willkür des entarteten Wesens der Geschlechtsverfassung brach. Den weit verzweigten unmittelbaren Verwandten des Königsgeschlechtes mochte der Vorzug dieser neu entstandenen Gewalt ebenso stark einleuchten, als sie selbst dem Streben, sie an sich zu reißen, sich hingaben. Ein solcher unmittelbarer Geschlechtsverwandter war Merwig, Häuptling des Merwegaues, in dessen Schutz der sterbende Chlojo seine drei unmündigen Söhne übergab; der ungetreue Vetter, statt den Pfleglingen ihr Erbe zu theilen, riß es selbst an sich und vertrieb die Hilflosen: diesem Zuge begegnen wir in der weiter entwickelten Nibelungensage, als Siegfried von Morungen, d. i. Merwungen, den Söhnen Nibelungs den ererbten Hort theilen soll, wogegen er ihn ebenfalls für sich behält. Die in dem Horte liegende Befähigung und Berechtigung war nun auf die, den Nibelungen blutsverwandten, Merwingen übergegangen: sie dehnten namentlich seine reale Machtbedeutung zu immer vollerem Maaße aus durch fortgesetzte Eroberung und Vermehrung der königlichen Macht, letztere aber vorzüglich auch dadurch, daß sie ebenso sorglich als gewaltsam auf die Ausrottung aller Blutsverwandten ihres königlichen Geschlechtes bedacht waren.

Merwingen, Merovinger: II, 156. — 168. 169.

Einer der Söhne Chlojo's und dessen Nachkommenschaft waren jedoch erhalten worden; dieser rettete sich in Austrasien, gewann wieder den Nibelgau, saß in Nivella und ging in das geschichtlich endlich wieder hervortretende Geschlecht der „Pipingen" aus, welchen populären Namen es unstreitig der innigen Theilnahme des Volkes an dem Schicksal jener unmündigen kleinen Söhne Chlojo's verdankte, und aus richtigem Dankgefühl gegen die schützende und helfende Liebe desselben Volkes erblich annahm. Diesen war es nun aufbehalten, nach Wiedererlangung des Nibelungenhortes, den realen Werth der auf ihn begründeten weltlichen Macht zur äußersten Spitze der Geltung zu bringen: Karl der Große, dessen Vorgänger das durch immer angeschwollene Macht verderbte und tief entartete Geschlecht der Merwingen endlich ganz beseitigt hatten, gewann und beherrschte die ganze deutsche Welt und das ehemalige weströmische Reich, so weit deutsche Völker es inne hatten.

Für die verdorbenen Merovinger traten die ostfränkischen Karolinger ein, den entarteten Karolingern nahmen endlich Sachsen und Schwaben die Herrschaft der deutschen Lande ab: und als endlich die ganze Macht des romanisirten Frankenreiches in die Gewalt der reindeutschen Stämme überging, kam die seltsame, aber bedeutungsvolle Bezeichnung „römisches Reich deutscher Nation" auf.

Metastasio.

Metastasio's großer Ruhm bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, und somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war. Hat sich dieses Verhältniß des Dichters zum Musiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert? Wohl darin, was nach rein musikalischem Dafürhalten heute für dramatisch gilt und allerdings von der altitalienischen Oper sich unterscheidet, keineswegs aber darin, was das Charakteristische der Stellung selbst betrifft. Die dramatische Kantate, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, ist die Mutter unserer Oper, ja sie ist die „Oper" selbst. Nun hat sich aber auch die tragische Muse wirklich der Oper bemächtigt. Mozart kannte sie nur noch unter der Maske der Metastasio'schen „Opera seria": steif und trocken, — „Clemenza di Tito". Nur in einzelnen erhabenen Zügen hatte sie ihm, als Donna Anna und steinerner Gast, ihr wahres begeisterndes Antlitz zugewendet: Beethoven ersah es noch nicht, und blieb „für seine Weise". Ich glaube erklären zu dürfen, daß mit dem vollen Ernste in der Erfassung der Tragödie und der Verwirklichung des Drama's durchaus neue Nothwendigkeiten für die Musik herangetreten sind.

Metternich.

Fürst Metternich, Rossini's großer Protektor, reagirte im Namen des unmenschlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäischen Staatswesens und der folgerichtigen Geltendmachung desselben, gegen die doktrinären

Merwingen, Merovinger: II, 169. — X, 55. — Metastasio: III, 283. 284. 283. X, 235. 234. 235. — Metternich: III, 314.

Maximen der liberalen Revolutionäre, welche innerhalb dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhaltes, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt Ihr Staat und Oper, hier habt Ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!"

Das Mißverständniß, welches zu seiner Zeit den österreichischen Staatskanzler, Fürsten Metternich, bei der Leitung der deutschen Kabinetspolitik bestimmte, die Bestrebungen der deutschen „Burschenschaft" für identisch mit denen des ehemaligen Pariser Jakobinerclubs zu halten und demgemäß gegen jene zu verfahren, war höchst ergiebig zur Ausnützung von Seiten des außerhalb stehenden, nur seinen Vortheil suchenden Spekulanten. Verstand dieser es recht, so konnte er sich dießmal mitten in das deutsche Volks- und Staatswesen hinein schwingen, um es auszubeuten und endlich nicht etwa zu beherrschen, sondern es geradesweges sich anzueignen.

Meyerbeer.

Was sagen wir zu dem heuchlerischen Vorgeben manches unserer Kunstheroen, dessen Ruhm an der Tagesordnung ist, wenn er sich den melancholischen Anschein wirklich künstlerischer Begeisterung giebt, wenn er nach Ideen greift, tiefe Beziehungen verwendet, auf Erschütterungen Bedacht nimmt, Himmel und Hölle in Bewegung setzt, kurz, wenn er sich gebärdet, wie jene ehrlichen Tageskünstler behaupten, daß man nicht verfahren müsse, wolle man seine Waare loswerden? Was sagen wir dazu, wenn solche Heroen wirklich nicht nur unterhalten wollen, sondern sich selbst in die Gefahr stürzen, zu langweilen, um für tiefsinnig zu gelten, wenn sie sogar — doch nur ein geborener Reicher vermag das! — um ihrer Schöpfungen willen selbst Geld ausgeben, somit also das höchste moderne Selbstopfer bringen? Zu was dieser ungeheure Aufwand? Ach, es giebt ja noch Eines außer Geld, nämlich Das, was man unter andern Genüssen auch durch Geld heut' zu Tage sich verschaffen kann: Ruhm! — Welcher Ruhm ist aber in unserer öffentlichen Kunst zu erringen? Der Ruhm derselben Oeffentlichkeit, für welche diese Kunst berechnet ist, und welcher der Ruhmgierige nicht anders beizukommen vermag, als wenn er ihren trivialen Ansprüchen dennoch sich unterzuordnen weiß. So belügt er denn sich und das Publikum, indem er ihm sein scheckiges Kunstwerk giebt, und das Publikum belügt ihn und sich, indem es ihm Beifall spendet; aber diese gegenseitige Lüge ist der großen Lüge des modernen Ruhmes an sich wohl schon werth.

Ein weit und breit berühmter jüdischer Tonsetzer unserer Tage (1850) hat sich mit seinen Produktionen einem Theile unserer Oeffentlichkeit zugewendet, in welchem die Verwirrung alles musikalischen Geschmackes von ihm weniger erst zu veranstalten, als nur noch auszubeuten war. Das Publikum unserer Operntheater ist seit längerer Zeit nach und nach gänzlich von den Anfor-

Metternich: III, 314. 315. — X, 69. — Meyerbeer: III, 27. 28. — V, 103.

derungen abgebracht worden, welche nicht etwa an das dramatische Kunstwerk selbst, sondern überhaupt an Werke des guten Geschmackes zu stellen sind. Die Räume dieser Unterhaltungslokale füllen sich meistens nur mit jenem Theile unserer bürgerlichen Gesellschaft, bei welchem der einzige Grund zur wechselnden Vornahme irgend welcher Beschäftigung die Langeweile ist: die Krankheit der Langeweile ist aber nicht durch Kunstgenüsse zu heilen, denn sie kann absichtlich gar nicht zerstreut, sondern nur durch eine andere Form der Langeweile über sich selbst getäuscht werden. Die Besorgung dieser Täuschung hat nun jener berühmte Opernkomponist zu seiner künstlerischen Lebensaufgabe gemacht.

Es ist zwecklos, den Aufwand künstlerischer Mittel näher zu bezeichnen, deren er sich zur Erreichung dieser Lebensaufgabe bediente: daß er auch auf Erschütterungen und auf die Benutzung der Wirkung von eingewobenen Gefühlskatastrophen bedacht war, darf Niemanden befremden, der da weiß, wie nothwendig dergleichen von Gelangweilten gewünscht wird. Dieser täuschende Komponist geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Gelangweilten täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke schaffen möchte, und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann: um sich aus diesem peinlichen Konflikte zwischen Wollen und Können zu ziehen, schreibt er für Paris Opern, und läßt diese dann leicht in der übrigen Welt aufführen, — heut' zu Tage das sicherste Mittel, ohne Künstler zu sein, doch Kunstruhm sich zu verschaffen. Unter dem Drucke dieser Selbsttäuschung, welche nicht so mühelos sein mag, als man denken könnte, erscheint er uns fast gleichfalls in einem tragischen Lichte: das rein Persönliche in dem gekränkten Interesse macht die Erscheinung aber zu einer tragikomischen, wie überhaupt das Kaltlassende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judenthumes für diejenige Kundgebung desselben ist, in welcher der berühmte Komponist sich uns in Bezug auf die Musik zeigt.

Meyerbeer machte alle Phasen der Entwickelung der Opernmelodie mit durch, und zwar nicht aus abstrakter Ferne, sondern in ganz realer Nähe, immer an Ort und Stelle. Als Jude hatte er keine Muttersprache, die mit dem Nerv seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre: er sprach mit demselben Interesse in jeder beliebigen modernen Sprache und setzte sie ebenso in Musik, ohne alle andere Sympathie für ihre Eigenthümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der absoluten Musik nach Belieben untergeordnet zu werden. Durch seine Gleichgiltigkeit gegen den Geist jeder Sprache und durch sein hierauf begründetes Vermögen, ihr Aeußerliches mit leichter Mühe sich zu eigen zu machen, war er ganz darauf hingewiesen, es nur mit der absoluten, von allem sprachlichen Zusammenhange losgelösten Musik zu thun zu haben. Außerdem war er dadurch fähig, überall an Ort und Stelle den wechselnden Erscheinungen im Entwickelungsgange der Opernmusik zuzusehen: er folgte immer und überallhin seinen Schritten. Beachtenswerth ist es vor Allem, daß er diesem Gange eben nur *folgte*, nie aber *mit* ihm, geschweige denn ihm irgendwie vorausging. Er glich dem Staare,

Meyerbeer: V, 103. 104. — 104. 105. — — III, 362. 363.

der dem Pflugschare auf dem Felde folgt, und aus der soeben aufgewühlten Ackerfurche lustig die an die Luft gesetzten Regenwürmer aufpickt. Nicht eine Richtung ist ihm eigenthümlich, sondern jede hat er nur seinem Vorgänger abgelauscht und mit ungeheurer Ostentation ausgebeutet, und zwar mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauschte, kaum ein Wort ausgesprochen hatte, als er auch die ganze Phrase auf dieses Wort bereits ausschrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieses Wortes richtig verstanden hatte, woher es denn gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas Anderes sagte, als was der Vormann hatte aussprechen wollen; der Lärmen, den die Meyerbeer'sche Phrase machte, war aber so betäubend, daß der Vormann gar nicht mehr zum Kundgeben des eigentlichen Sinnes seiner Worte kam: mochte er wollen oder nicht, er mußte endlich, um nur auch mitreden zu dürfen, in jene Phrase selbst mit einstimmen. So wurde er zur Wetterfahne des europäischen Opernmusikwetters, die sich immer beim Windwechsel zunächst eine Zeit lang unschlüssig um und um dreht, bis sie, erst nach dem Feststehen der Windrichtung, auch selbst still haftet. So komponirte Meyerbeer in Italien gerade auch nur so lange Opern à la Rossini, bis in Paris der große Wind sich zu drehen anfing, und Auber und Rossini mit „Stumme" und „Tell" den neuen Wind bis zum Sturm anbliesen! Wie schnell war Meyerbeer in Paris! Dort aber fand er in dem französisch aufgegriffenen Weber (man denke an „Robin des bois") und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Rossini, als ihnen zu fern abliegend, beachtet hatten, die aber Meyerbeer vermöge seiner Allerweltskapazität sehr richtig zu würdigen verstand. Er faßte Alles, was sich ihm so darbot, in eine ungeheuer bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert" holte sie alle mit einander.

Der Anblick des letzten lebenden und noch schaffenden Opernkompositions-Helden könnte uns mit einem Unwillen erfüllen, in welchem wir vielleicht zu unmenschlicher Härte gegen eine Persönlichkeit hingerissen würden, wenn wir dieser die garstige Verderbtheit von Zuständen allein zur Last legen wollten, die auch diese Persönlichkeit gewiß um so mehr gefangen halten, als sie uns auf der schwindelndsten Spitze derselben, wie mit Krone und Scepter angethan, erscheint. Wissen wir nicht, daß Könige und Fürsten, gerade in ihrem willkürlichsten Handeln, jetzt die Allerunfreiesten sind? — Nein, betrachten wir in diesem Opernmusikkönige nur die Züge des Wahnsinns, durch die er uns bedauerungswürdig und abmahnend, nicht aber verachtungswerth erscheint! Um der ewigen Kunst willen müssen wir aber die Natur dieses Wahnsinns genau kennen lernen, weil wir aus seinen Verzerrungen am deutlichsten den Wahn zu erforschen vermögen, der einem Kunstgenre (der „Oper") sein Dasein gab, über dessen irrthümliche Grundlage wir klar werden müssen, wenn wir mit gesundem jugendlichem Muthe die Kunst selbst wieder verjüngen wollen.

Charakteristisch ist die Stellung, welche die übrigen jüdischen Musiker, ja

---

Meyerbeer: III, 363. 364. — 365. 366. — — V, 105.

überhaupt die gebildete Judenschaft, zu ihren beiden berühmtesten Komponisten einnehmen. Den Anhängern Mendelssohn's ist jener famose Opernkomponist ein Greuel; sie empfinden mit feinem Ehrgefühle, wie sehr er das Judenthum dem gebildeteren Musiker gegenüber kompromittirt, und sind deßhalb ohne alle Schonung in ihrem Urtheil. Bei weitem vorsichtiger äußer sich dagegen der Anhang dieses Komponisten über Mendelssohn; mehr mit Neid, als mit offenbarem Widerwillen das Glück betrachtend, das er in der „gediegeneren“ Musikwelt gemacht hat. Einer dritten Fraktion, derjenigen der immer noch fortkomponirenden Juden, liegt es ersichtlich daran, jeden Skandal unter sich zu vermeiden, um sich überhaupt nicht bloßzustellen, damit ihr Musikproduziren ohne alles peinliche Aufsehen seinen erwünschten Fortgang nehme: die immerhin unleugbaren Erfolge des großen Opernkomponisten gelten ihnen denn doch für beachtenswerth, und Etwas müsse denn doch daran sein, wenn man auch Vieles nicht gutheißen und für „solid“ ausgeben könnte. In Wahrheit, die Juden sind viel zu klug, um nicht zu wissen, wie es im Grunde mit ihnen steht! —

Meyerbeer war sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich Beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie Andere wieder, in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte“ Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontini'schen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dieß waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

Von Seiten unserer Kapellmeister ist es immer Mozart, der am übelsten mißhandelt wird. Vielleicht wird dagegen Meyerbeer von dieser Seite am wenigsten vergriffen, schon weil so viel davon gestrichen ist, daß zum Vergreifen wenig übrig bleibt. In Frankfurt erlebte ich einiges vom „Propheten“, was sich musikalisch und scenisch recht sonderbar ausnahm: unter anderem begann der dritte Akt ohne jedes Orchestervorspiel; der Vorhang erhob sich (ich vermeinte zum Annonciren einer eingetretenen Störung!), und sogleich fielen Chor und Orchester zusammen mit einem wüthenden Tonstücke ein (was mich auf die Vermuthung brachte, der Herr Kapellmeister habe den rechten Strich nicht gefunden, welcher diese Scene mit einer ausgelassenen vorhergehenden in eine schickliche Verbindung hätte setzen können. Wer frägt aber nach solchen Kleinigkeiten? Wir treffen hier auf eine ganze Familie, die es

Meyerbeer: V, 105. — — VIII, 333. 334. — IX, 317. 318.

mit der Maxime des Franz Moor, mit Kleinigkeiten sich nicht abzugeben, aufrichtig zu halten scheint.

Die Fermate mit der Schluß-Harangue ist das große Geschenk, welches der selige Meyerbeer den armen Opernsängern noch weit über sein Leben und Wirken hinaus testamentarisch vermacht zu haben scheint: hier hinein wird alles gepackt, was von Gesangsunsinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder schlechten Sängern wahrgenommen worden ist. Sie wird unmittelbar vor der Rampe an das Publikum applizirt, was den besonderen Vortheil darbietet, daß der Sänger, selbst wenn er nicht „abzugehen" hat (was allerdings zur Verstärkung der Herausforderung unerläßlich ist), dennoch, indem er mit wüthender Heftigkeit in den Rahmen der Bühne zu seinen verlassenen Kollegen sich zurückwendet, einen „Abgang" zu fingiren vermag. Dieses Alles erfüllt nun seinen Zweck, zumal in Meyerbeer'schen Opern, wo es dennoch auch durch Uebertreibung fehlschlagen kann. Die Schwierigkeit für unsere armen Sänger besteht aber darin, wie dieses Effektmittel auch in den ehrlichen Musikstücken unserer älteren Komponisten anzubringen sei. Im Grunde genommen merkt man den Personalen leicht an, daß sie sich bei solchen Aufführungen klassischer Werke nicht wohl fühlen; ein anderes Leben pulsirt in ihnen, wenn die Opern mit den „Fermaten" darankommen, was den Werken Meyerbeer's jedenfalls ein noch gar nicht abzumessendes langes Leben zu verleihen verspricht. Ihre ausgesprochene Neigung auch für meine Opern hat daher in dem Betrachte, daß sie darin dort nie zu rechter Wirkung gelangen, etwas Rührendes. Wie aber sollte ihnen hier eine, dem mit Meyerbeer'schen Partieen zu erzielenden Erfolge gleichkommende Wirkung ermöglicht sein, da hier jeder Erfolg nur in der Wirkung des Ganzen der Leistung liegen kann, während dort jene Phrase, vermöge der ihr angehefteten Schlußtirade, zu einem Effektmittel vorbereitet ist?

Die in der Aufgabe liegende dramatische wie musikalische Karrikatur macht (in der Partie der „Fides") die beste Leistung bis zur Widerwärtigkeit unerfreulich. Wohin muß eine solche Propheten-Mutter-Sängerin endlich noch gerathen, wenn sie nach allen matt lassenden Uebertreibungen eines lächerlichen Pathos' von Neuem noch Effekt machen will? — In jener Frankfurter „Propheten"-Aufführung sah ich in der berühmten Kirchenscene die nicht minder berühmte Fides aus dem äußersten Vordergrunde eigens heraustreten, um an der Rampe mit wüthendem Accente die Verfluchung ihres Sohnes auszustoßen, nach welcher sie sich wieder einen Effektabgang hinter das Proscenium einlegte: da dieser nun doch den beabsichtigten Applaus nicht hervorrief, kam Fides wieder demüthig auf die Scene heraus und kniete zu den übrigen Betenden nieder, um, wie erforderlich, beim Eintritte der Katastrophe zugegen zu sein. Der wunderliche Unsinn dieses Benehmens erhellt nun, wenn man weiß, daß Fides vom Anfange dieser Scene an sich unter dem Volke befinden soll, mit diesem zum Kirchengebete „salvum fac regem" sich auf die Kniee nieder senkt, und nun in einer Pause des Gesanges sich düster grollend mit dem unheimlichen Fluche vernehmen läßt, welcher, um der Anlage der Situation verständlich zu entsprechen, nicht gedämpft genug hervor-

Meyerbeer: IX, 318. — 323. 327. — 321. 332.

gebracht werden kann. Allerdings verfehlte jene Sängerin dießmal die beabsichtigte Wirkung, sie wurde nicht applaudirt, aber auch nicht ausgelacht; keine Miene im Publikum bezeugte, daß der ganze lächerliche Vorgang von ihm als solcher beachtet worden sei, wie überhaupt das Allerunsinnigste, die groteskeste Uebertreibung, von Niemand empfunden ward. Nur einmal lachte ein höherer Offizier hinter mir: es galt dieß einem im Krönungszuge daherschreitenden Bischofe, in welchem der Lacher etwa seinen Bedienten erkannt haben mochte. —

Die Aufführung einer solchen Meyerbeer'schen Oper auf unseren größeren und kleineren Theatern ist die Ausübung alles Unsinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantasie sich nur vorführen kann, und wobei das Entsetzlichste der stupide Ernst ist, mit welchem das Lächerlichste von einer gaffenden Menge aufgenommen wird.

Michel Angelo.

Das letzte Gericht: eine hier trostreiche, dort entsetzliche Verheißung! Es giebt nichts fürchterlich Häßliches und grausenhaft Anekelndes, was im Dienste der Kirche nicht mit anwidernder Künstlichkeit verwendet wurde, um der erschreckten Einbildungskraft eine Vorstellung von dem Orte der ewigen Verdammniß zu bieten, wofür die mythischen Bilder aller, mit dem Glauben an Höllenstrafen behafteter Religionen, mit vollendeter Verzerrung zusammengestellt waren. Wie aus Erbarmen um das Entsetzliche selbst fühlte sich ein übermenschlich erhabener Künstler auch zur Darstellung dieses Schreckensbildes bestimmt: der Ausführung des christlichen Gedankens schien auch dieses Gemälde des jüngsten Gerichtes nicht fehlen zu sollen. Zeigte uns Raphael den geborenen Gott nach seiner Herkunft aus dem Schooße erhabenster Liebe, so stellt uns nun Michel Angelo's ungeheures Bildwerk den seine furchtbare Arbeit vollbringenden Gott dar, vom Reiche der zum seligen Leben Berufenen abwehrend und zurückstoßend, was der Welt des ewig sterbenden Todes angehört: doch — ihm zur Seite die Mutter, der er entwuchs, die mit ihm und um ihn göttlichste Leiden litt und nun den der Erlösung untheilhaftig Gebliebenen den ewigen Blick trauernden Mitleidens nachsendet. Dort der Quell, hier der angeschwollene Strom des Göttlichen. —

Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche, als Michel Angelo die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller Malerwerke schmückte; was bedeutet dagegen die Zeit, in welcher bei großen festlichen Gelegenheiten diese Werke durch theatralische Draperien und Flitterstaat verhängt werden? —

Die Musik war unter der Führung der italienischen Musik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab. — Liszt's Dante-Symphonie ist die Seele des Dante'schen Gedichtes

Meyerbeer: IX, 332. — 321. 322. — Michel Angelo: X, 283. — VIII, 129. 130. — — VIII, 317.

in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch Michel Angelo seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlösung Dante's vollbracht werden.

Molière.

Das Wesen der dramatischen Kunst zeigt sich, der dichterischen Methode gegenüber, zunächst als ein völlig irrationales: der Dramatiker steht dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter „dem Leben seinen Spiegel vorhalten" will. Einzig lebenvoll produktiv steht neben Corneille und Racine, den Dichtern der Façon, der Schauspieler Molière.

Was unter dem kunstfeindlichen Einwirken unserer allgemeinen sozialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Gesundes sich entwickeln konnte, wird bei uns in der neuesten Zeit fast nur den Schülern Molière's, den Franzosen entnommen. Das eigentliche „Theaterstück", im allermodernsten Sinne, hätte gewiß einzig immer die gesunde Grundlage aller weiteren dramatischen Bestrebungen zu sein: um hierin glücklich zu wirken, ist es aber zu allernächst nöthig, den Geist der theatralischen Kunst, welche ihre Basis in der mimischen Kunst selbst hat, richtig zu erfassen, und sie nicht für die Ausstaffirung von Tendenzen, sondern zur Abspiegelung wirklich gesehener Lebensbilder zu verwenden. Die Franzosen, welche hierin noch vor Kurzem so Vortreffliches leisteten, beschieden sich allerdings, nicht jedes Jahr einen neuen Molière unter sich zu erwarten; auch für uns dürften die Geburtsstunden neuer Shakespeare's nicht in jedem Kalender nachzulesen sein.

Unfähig, Goethe und Schiller in der Weise sich anzueignen, daß aus der richtigen Lösung der von ihnen gestellten Aufgaben ein giltiger, wahrhafter Styl sich gebildet hätte, zog das experimentirende deutsche Schauspiel Molière, Calderon, Shakespeare, ja endlich Sophokles und Aischylos heran, gleichsam wie um durch die Verwirrung der Leistungen die Unfertigkeit jeder derselben zu verdecken.

Moltke.

(Es geschieht, daß) unseren großen Kriegsherren die Apostel der Friedensverbindungen mit unterthänigen Gesuchen gegen den Krieg sich vorstellen. Hiervon erlebten wir noch in neuester Zeit ein Beispiel und haben uns der Antwort unseres berühmten „Schlachtendenkers" zu entsinnen, worin als ein, wohl noch ein paar Jahrhunderte andauerndes, Hinderniß des Friedens der Mangel an Religiosität bei den Völkern bezeichnet wurde. Was hier unter Religiosität und Religion im Allgemeinen verstanden sein mochte, ist allerdings nicht leicht sich klar zu machen; namentlich dürfte es schwer fallen, die Irreligiosität gerade der Völker und Nationen, als solcher, sich als Feindin des Aufhörens der Kriege zu denken. Es muß hierunter von unserem

Michel Angelo: VIII, 317. X, 135. — Molière: IX, 172. 171. — III, 136. IX, 182. 183. — VIII, 196. — Moltke: X, 308.

General-Feldmarschall wohl etwas Anderes verstanden gewesen sein, und ein Hinblick auf die bisherigen Kundgebungen gewisser internationaler Friedensverbindungen dürfte erklären, warum man auf die dort ausgeübte Religiosität nicht viel giebt.

Moses.

In den zehn Geboten der mosaischen Gesetzestafel vermögen wir vor allem keine Spur eines eigentlichen christlichen Gedankens aufzufinden; genau betrachtet sind es nur Verbote, denen meistens erst Luther durch seine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten zuertheilte. In eine Kritik derselben haben wir uns nicht einzulassen, denn wir würden dabei nur auf unsere polizeiliche und strafrichterliche Gesetzgebung treffen, welcher zum Zwecke des bürgerlichen Bestehens die Ueberwachung jener Gebote, selbst bis zur Bestrafung des Atheismus' überwiesen worden ist, wobei nur etwa die „anderen Götter neben mir" human davon kommen dürften.

Hierbei tritt uns sogleich auch die neuerlich gemachte Erfahrung entgegen, daß unsere Herren Geistlichen sofort in ihrer Agitation gegen die Juden sich gelähmt fühlen, wann das Judenthum andererseits an der Wurzel angefaßt, und z. B. die Stammväter, namentlich der große Abraham, nach dem eigentlichen Texte der mosaischen Bücher der Kritik unterstellt werden. Alsbald dünkt ihnen der Boden der christlichen Kirche, die „positive" Religion, zu schwanken, das Anerkenntniß einer „mosaischen Konfession" tritt zu Tage und dem Bekenner derselben wird das Recht zugestanden, sich mit uns auf denselben Boden zu stellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuerten Offenbarung durch Jesus Christus zu diskutiren. Nun wird es aber schwierig sein, gerade aus der Gestaltung der christlichen Welt und dem Charakter der durch die so früh entartete Kirche ihr verliehenen Kultur, die Vorzüglichkeit der Offenbarung durch Jesus vor der durch Abraham oder Moses zu beweisen: die jüdischen Stämme sind, trotz aller Auseinandergerissenheit, bis auf den heutigen Tag mit den mosaischen Gesetzen ein Ganzes geblieben, während unsere Kultur und Civilisation mit der christlichen Lehre im schreiendsten Widerspruche stehen.

Wo wir christliche Heere, selbst unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergießen ausziehen sahen, war nicht der Alldulder anzurufen, sondern Moses, Josua, Gideon, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hießen. Wie, ohne diese Hereinziehung des altjüdischen Geistes und seine Gleichstellung mit dem des rein christlichen Evangeliums, wäre es auch bis auf den heutigen Tag noch möglich, kirchliche Ansprüche an die „zivilisirte Welt" zu erheben, deren Völker, wie zur gegenseitigen Ausrottung bis an die Zähne bewaffnet, ihren Friedenswohlstand vergeuden, um beim ersten Zeichen des Kriegsherrn methodisch zerfleischend über sich herzufallen?

Leider muß dem streng kirchlichen Dogma, welches für sein Fundament noch immer nur auf das erste Buch Mosis angewiesen bleibt, eine harte

Moltke: X, 308. 309. — Moses: X, 331. 332. — 340. 341. — 299. 300. — — 257.

Zumuthung gestellt werden, wenn das Mitleid Gottes auch für die zum Nutzen der Menschen erschaffenen Thiere in Anspruch genommen werden soll. — Der Sündenfall der ersten Menschen leitet sich — höchst merkwürdiger Weise — nach der jüdischen Tradition keineswegs von einem verbotenen Genusse von Thierfleisch, sondern dem einer Baumfrucht her; womit in einer nicht minder auffälligen Verbindung steht, daß der Judengott das fette Lammopfer Abel's schmackhafter fand als das Feldfruchtopfer Kain's. Wir sehen aus solchen bedenklichen Aeußerungen des Charakters des jüdischen Stamm-Gottes eine Religion hervorgehen, gegen deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration des Menschen-Geschlechtes ein tief überzeugter Vegetarianer unserer Tage bedeutende Einwendungen zu machen haben dürfte.

Mozart.

Von großen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, daß sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: anders treffen wir es beim Musiker an. Wer möchte in ihren Jugendwerken sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven mit der Bestimmtheit erkennen, wie er dort den vollen Goethe, und in seinen Aufsehen erregenden Jugendwerken sofort den wahrhaftigen Schiller erkennt? Wenn wir hier der ungeheuren Diversität der Weltanschauung des Dichters und der Weltempfindung des Musikers nicht weiter auf den Grund gehen wollen, so können wir doch das Eine alsbald näher bezeichnen, daß nämlich die Musik eine wahrhaft künstliche Kunst ist, die nach ihrem Formenwesen zu erlernen, und in welcher bewußte Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenster Empfindung erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen ist, während der Dichter, was er wahrhaftig erschaut, sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken kann. So wird — in unsrer Kunstgeschichte — der Musiker (als Künstler) von außen her in seine Kunst eingeführt; M o z a r t starb, als er an das Geheimniß drang. Beethoven zuerst trat ganz hinein.

Mozart's Leben war ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkos't, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigsten Bedrückung erschwert, um, von dem Eintritte in das Mannesalter an, einem elend frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifalle des größeren P u b l i k u m s zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupterklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Werke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem

Moses: X, 257. 310. — Mozart: X, 403. E. 69. — IX, 108. 109.

Uebermuthe des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produziren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser" treu, und verkommt dafür im Elend.

Wie in Frankreich und England, war der Musiker auch in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier werden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demüthigender Weise sie den Deutschen vorgezogen wurden, können wir unter anderem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Es geschah zum ersten Male im Leben eines Musikers, daß einige wohlwollende Hochgestellte sich dazu verpflichteten, Beethoven in dem verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte seines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erschöpft, zu Grunde gegangen. (Mozart starb) zu einer Zeit, wo er mit deutlichem Selbstgefühle einer Entfaltung seines inneren Genius' zureifte, welche bis dahin aus eigenstem Triebe sich zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühseligen Musikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegensah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge. Wer kann über Anlagen und mögliche Entwickelungen eines Genie's Auskunft geben, das sein, selbst so kurzes, Erdenleben nur wie unter dem Messer des Vivisektors zubrachte?

Schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, mußte der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's weich zerfließen und verduften.

(Mozart's enorme Begabung für Arithmetik:) Es scheint, daß in ihm, dessen Nerven andererseits so überzart empfindlich gegen Mißton waren, dessen Herz von so überwallender Güte schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sich ergänzten. Beethoven's naive Art, sich für das Addiren zu behelfen, ist dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetische Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu seinem Musikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche durch ein intellektuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixirt, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauhheit robuste Konstitution vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig zu begreifen war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen zu messen, während sich bei Mozart manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der musikalischen Wahrnehmung erklären läßt.

Wir sehen, wie die Deutschen sich schnell in Das, was National-Eigenthümlichkeit bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen, und sich

Mozart: IV, 109. — VIII, 382. 383. IX, 111. 112. 102. 103. X, 234. 235. — IX, 110. — — VIII, 408. — — I, 198.

dadurch von Neuem einen festen Standpunkt verschaffen, von dem aus sie dann den ihnen innewohnenden Genius weit über die Grenzen der beschränkenden Nationalität hinaus die schöpferischen Schwingen ausbreiten lassen. Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dieß aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. Natürlich kann diese Aufgabe aber nur von Demjenigen erreicht werden, der sich nicht damit begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, sondern der das Erbtheil seiner deutschen Geburt rein und unverdorben erhält, und dieses Erbtheil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können.

So sehen wir denn, daß es doch ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal erhob, und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und göttlichste Genie war Mozart.

In der Geschichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieses einzigen Deutschen kann man die Geschichte aller deutschen Kunst, aller deutschen Künstler lesen. Sein Vater war Musiker; er wurde somit auch zur Musik erzogen, wahrscheinlich selbst nur in der Absicht, aus ihm eben nur einen ehrlichen Musikanten zu machen, der mit dem Erlernten sein Brot verdienen sollte. In zartester Kindheit mußte er schon selbst das Schwierigste des wissenschaftlichen Theiles seiner Kunst erlernen; natürlich ward er so schon als Knabe ihrer vollkommen Meister; ein weiches kindliches Gemüth und überaus zarte Sinnes-Werkzeuge ließen ihn zu gleicher Zeit seine Kunst auf das Innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte. Zeit seines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vortheilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äußeren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigennützig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterläßt er der Nachwelt die unermeßlichsten Schätze, ohne zu wissen, daß er gerade etwas Anderes that, als seinem Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erscheinung hat keine Kunstgeschichte aufzuweisen.

Mozart eben vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen, wie ich sagte, die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzig für den Gesang zulässige Sprache war. Er riß sich aber so ganz aus den Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste idealste Blüthe der dramatischen Musik.

Mozart: I, 198. 199. — 199. — 199. 200. — 200.

Mozart's Opern.

Versuchen wir es, uns die Mozart'sche Musik vorzustellen, sobald wir aus ihr seine hauptsächlichen dramatischen Werke hinwegdenken, so haben wir, mit dem höchsten Maaße gemessen, nur Bach und Beethoven vor uns, um aus ihnen ein Wachsen der Musik ohne unmittelbare Befruchtung durch das Drama zu erklären.

Wenn wir in der Entwickelung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und seine Nachfolger die edelste Eigenschaft der Musik, sich als unmittelbare Sprache des Herzens kundzugeben, grundsätzlich zur Anordnerin des Drama's erhoben wurde, als die reflektirte bezeichnen wollen, so haben wir dagegen jene andere Richtung, in welcher — namentlich auf italienischen Operntheatern — diese Eigenschaft bei glücklich begabten Musikern sich bewußtlos und ganz von selbst geltend machte, die naive zu nennen. Von jener ist es charakteristisch, daß sie in Paris, als übersiedeltes Produkt, vor einem Publikum sich ausbildete, das, an sich durchaus unmusikalisch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweise, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede selbst mit Anerkennung sich zuwendet; wogegen diese, die naive Richtung, den Söhnen des Heimathlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugetheilt, daß seine künstlerische Natur von der ungetrübten, fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigenthümliche schönste Blüthe italienischer Musik sich neigte, um sich — wie im Spiegelbilde — selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben.

Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist Nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all' seine Reflexion gewiß sich nicht höher, als seine berühmte Definition von seiner Nase. Er war so ganz und vollständig Musiker, und nichts als Musiker, daß wir an ihm am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik leistete er unbestreitbar gerade in der Oper, — in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur Das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber eben durch getreuestes, ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht — wo und wie sie vorhanden war — dieses sein

Mozart's Opern: IX, 72. — — III, 303. 304. — 304. — 305.

rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Kompositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, als in seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musikthürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und Alles machen könne, selbst aus Nichts Etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Così fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dieß die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerthe Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

So hatte Mozart nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflektirten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung, dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicherem Maaße aufgedeckt, als Gluck und alle seine Nachfolger. Etwas Grundsätzliches war aber in seinem Wirken und Schaffen so wenig ausgesprochen, daß die mächtigen Schwingen seines Genius das formelle Gerüst der Oper eigentlich ganz unberührt gelassen hatten: er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerstrom seiner Musik ergossen; sie selbst aber waren zu unmächtig, diesen Strom in sich festzuhalten, sondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung seinem natürlichen Verlangen nach sich ausdehnen konnte, bis wir

Mozart's Opern: III, 305. 306. — 306. 307.

ihn in den Symphonieen Beethoven's zum mächtigen Meere angeschwollen wiederfinden.

Für Theaterfigurinen eine „neue" Musik zu schreiben, ist jetzt ungemein schwer. Von Mozart darf man annehmen, er habe die Musik zu solchen dramatischen Maskenspielen erschöpft. Von geistreichen Menschen ward an seinen Texten, z. B. dem des „Don Juan" das skizzenhaft Unausgeführte des Programmes zu einem scenischen Maskenspiele gerühmt, welchem nun auch seine Musik so wohlthuend entspräche, da sie selbst das Leidenschaftlichste menschlicher Situationen wie in einem immer noch angenehm ergötzenden Spiele wiedergäbe. Wenn diese Ansicht auch leicht mißverständlich ist, und namentlich als geringschätzig verletzen könnte, so war sie doch ernst gemeint und schloß das allgemein verbreitete Urtheil unserer Aesthetiker über die richtige Wirksamkeit der Musik ein, gegen welches noch heut zu Tage schwer anzukämpfen ist. Allein ich glaube, Mozart habe diese, in einem gewissen — sehr tiefen Sinne — dem Vorwurf der Frivolität ausgesetzte Kunst, indem er sie für sich zu einem ästhetischen Prinzip der Schönheit erhob, auch vollkommen erschöpft; sie war sein Eigen: was ihm nachfolgen zu dürfen glaubte, stümperte und langweilte.

Die Entführung aus dem Serail.

Wie trefflich wußte Mozart seinem Osmin ein nationales Kolorit zu geben, ohne in der Türkei, oder gar in Büchern, nach der Farbe zu suchen! Jener Osmin, wie jener Figaro, waren aber wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom Musiker mit wahrem Ausdrucke ausgestattete und vom gesunden Darsteller gar nicht zu verfehlende, individuelle Charaktere. Für die sehr rühmliche ältere Gattung, zugleich dem Schauspiele angehöriger Sänger, wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozart'schen Opern in deutscher Uebersetzung mit, den Rezitativen untergeschobenen, Dialogen eingerichtet, und diese Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert. Auf solche Weise traten auch diese Opern in die Genreordnung der Produkte der französischen Opern ein, welche nur übersetzt zu werden brauchten, um neben der „Entführung", „Don Juan" und „Figaro" unserer deutschen Oper ein Repertoire zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinirte Schauspielergesellschaft erhalten werden konnte.

(Ouvertüre.) Die große Unergiebigkeit der früheren Ouvertürenform (Händel's „Messias") scheint den Tonsetzern das Bedürfniß der Anwendung und Ausbildung der aus verschiedenen Typen zusammengestellten „Symphonie" eingegeben zu haben. Zwei schneller bewegte Tonsätze werden hier durch einen langsameren von sanftem Ausdrucke unterbrochen, womit dann wenigstens die entgegengesetzten Hauptcharaktere des Drama's in einer Weise sich ausdrücken konnten, daß sie überhaupt merklich wurden. Es bedurfte nur des Genie's eines Mozart, um in dieser Form sofort ein mustergiltiges Meister-

Mozart's Opern: I, 307. — — X, 226. — Die Entführung aus dem Serail: III, 333. IX, 240. — I, 244.

werk zu bilden, wie wir dieses in seiner Symphonie zu der „Entführung aus dem Serail" vor uns haben; es ist unmöglich, dieses Tonstück lebenvoll im Theater aufgeführt zu hören, ohne sofort mit größter Bestimmtheit auf den Charakter des von ihm eingeleiteten Drama's schließen zu müssen. Dennoch besteht in dieser Auseinanderhaltung der drei Theile, deren jedem ein, durch das verschiedene Tempo vorgezeichneter, besonderer Charakter zugetheilt ist, noch eine gewisse Unbeholfenheit, und es handelte sich darum, die isolirten charakteristischen Theile in der Weise zu verschmelzen, daß sie ein einziges ununterbrochenes Tonstück bildeten, dessen Bewegung gerade durch die Kontraste jener verschiedenen, charakteristischen Motive aufrecht erhalten werden sollte.

Figaro's Hochzeit.

Als Mozart die „Zauberflöte" komponiren sollte, ward er besorgt und wußte nicht, ob er es recht machen würde, da er „noch keine Zauberoper komponirt habe". Mit welcher Sicherheit verfuhr er dagegen bei „le nozze di Figaro": auf der bestimmten Grundlage der italienischen Opera buffa errichtete er einen Bau von so vollendeter Korrektheit, daß er seinem Streichungen verlangenden Kaiser mit vollem Rechte nicht eine Note preisgeben zu können erklärte.

Was der Italiener als banale Zwischen- und Verbindungs-Phrasen den eigentlichen Musikstücken zugab, verwendete Mozart hier zur drastischen Belebung des scenisch-musikalischen Vorganges in der zutreffend wirksamsten Uebereinstimmung gerade mit diesem ihm vorliegenden ungewöhnlich ausgearbeiteten Lustspieltexte. Wie in der Beethoven'schen Symphonie selbst die Pause beredt wird, beleben hier die lärmenden Halbschlüsse und Kadenzphrasen, welche der Mozart'schen Symphonie füglich hätten fernbleiben können, in ganz unersetzbar scheinender Weise den musikalisirten scenischen Vorgang, in welchem List und Geistesgegenwart mit Leidenschaft und Brutalität — liebelos! — kämpfen. Hierbei verschwand denn auch jedes gewaltsame Verfahren gegen den Worttext; was in diesem sich nicht zur Gesangsmelodie bestimmte, blieb verständlich musikalisch gesprochen. Vollständig durfte dieß dem unvergleichlichen dramatischen Talente des herrlichen Musikers doch auch nur in der sogenannten opera buffa, nicht aber ebenso in der opera seria gelingen. Der Dialog wird hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisirt, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte. Mozart hatte diese symphonische Orchesterbegleitung zu so ausdrucksvoller Prägnanz erhoben, daß er, wo dieß der dramatischen Natürlichkeit angemessen war, die Sänger zu solcher Begleitung nur in musikalischen Accenten sprechen lassen konnte, ohne den allerreichsten melodischen Themen-Komplex zu zersetzen oder den musikalischen Fluß unterbrechen zu müssen. Hieraus konnte wiederum ein, die früher vereinzelten Musikstücke zu einem Gesammt-Komplexe verbindendes Musikwerk entstanden scheinen, so daß das vortreffliche Lustspiel, welches ihm zu Grunde lag, ganz übersehen, und nur noch Musik gehört werden konnte.

Mozart's Opern: Die Entführung aus dem Serail: I, 244. 245. — Figaro's Hochzeit: X, 205. — 205. 213. 205. 212. 213. 205.

So bedünkte es die Musiker; und Mozart's „Figaro" wurde immer undeutlicher und nachlässiger gegeben, bis wir endlich bei einer Aufführungsweise auch dieses Werkes angekommen sind, welche, wie ich dieß schon berührte, unseren Lehrern es ganz unbedenklich erscheinen läßt, ihre Schuljugend an Figaro-Abenden in das Theater zu schicken.

(Ouvertüre.) Das von mir gemeinte „naive" Allegro Mozart's erkenne ich am allerbestimmtesten in den meisten Mozart'schen schnellen Alla-breve-Sätzen ausgebildet; die vollendetsten dieser Art sind die Allegro's seiner Opernouvertüren, vor allem der zu „Figaro" und „Don Juan". Von diesen ist bekannt, daß sie Mozart gar nicht schnell genug genommen werden konnten. Als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der „Figaro"-Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wuth gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Ueberraschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermuthigend zu: „So war's schön! Nun am Abend noch ein wenig schneller!" — Hier erklärt sich Alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter eben dieses Allegro's, welcher gar nicht durch Kantilene uns fesseln, sondern vielmehr nur durch rastlose Bewegung in einer gewissen Berauschung uns erhalten soll.

Don Juan.

Unstreitig war es immer nur das besondere Genie, welches die so enge und sterile Form der in die „Arie" festgebannten Melodie in der Weise zu beleben wußte, daß sie zu einer ernsthaften Wirkung fähig war: ihre Erweiterung und ideale Entfaltung war somit auch einzig nur von dem Musiker zu erwarten. Dem Gange dieser Entwickelung konnte bereits deutlich zugesehen werden, wenn man das Meisterwerk Mozart's mit dem Gluck's verglich: in Mozart's „Don Juan" zeigte sich bereits eine Fülle von dramatischer Charakteristik, von welcher der bei weitem geringere Musiker Gluck noch keine Ahnung haben konnte. — Und hier zeige ich Euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz Das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts Anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart! Seht seinen „Don Juan"! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisiren vermocht, als hier?

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Roth roth; nur daß dieses Grau wie dieses Roth, in den erfrischenden Thau seiner Musik getaucht, in alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Roth sich darbot. Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn

Mozart's Opern: Figaro: X, 205. 206. — — VIII, 356. 357. 358. — Don Juan: IX, 177. 178. III, 393. 394. — 355. 356.

nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die Charaktere des „Don Juan“ z. B. zu einer solchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann bekommen durfte, die tiefsten, geheimnißvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten. Gewiß ist aber, daß Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozart'schen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto größerer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradesweges unmöglich war. Die in Mozart's Hauptwerke von uns angetroffene, so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Komponisten sehen wir aber im ferneren Verlaufe der Entwickelung der Oper gänzlich wieder verschwinden.

Eine dichterische Absicht, die ich unter bestimmten Verhältnissen und Umgebungen faßte, hat ihre ganz entsprechende Wirkung nur, wenn ich sie unter denselben Verhältnissen und an dieselbe Umgebung mittheile: nur dann kann diese Absicht ohne Kritik verstanden werden, nicht aber wenn alle diese lebengebenden Bedingungen geschwunden sind, und die Verhältnisse sich geändert haben. Wenn z. B. vor der ersten französischen Revolution unter einer ganzen Gattung frivolgenußsüchtiger Menschen die Stimmung vorhanden war, in der ein Don Juan die allerbegreiflichste Erscheinung, den wahren Ausdruck dieser Stimmung ausmacht; wenn dieser Typus von Künstlern erfaßt, und in letzter Verwirklichung durch einen Darsteller uns vorgeführt wurde, der in seinem ganzen Naturell so für die Persönlichkeit eines Don Juan sich eignete, wie z. B. auch die italienische Sprache sich eignet, dieser Persönlichkeit einen entsprechenden Ausdruck zu geben, so war die Wirkung einer solchen Darstellung zu jener Zeit gewiß eine ganz bestimmte und unzweifelhafte auf das Gefühl. Wie steht es nun aber, wenn heute, vor dem gänzlich veränderten, börsengeschäftlichen oder geheimregierungsräthlichen Publikum der Gegenwart, und von einem Darsteller, der gern Kegel schiebt und Bier trinkt, und dadurch aller Verführung entgeht seiner Frau untreu zu werden, derselbe Don Juan gespielt, und noch dazu in deutscher Sprache und in einer Uebersetzung vorgeführt wird, in der jede Spur des italienischen Sprachcharakters verwischt werden mußte? Wird dieser Don Juan nicht mindestens ganz anders verstanden, als es die Absicht des Dichters war, und ist dieses ganz andere, im besten Falle nur durch die Kritik vermittelte Verständniß, nicht in Wahrheit gar kein Verständniß des Don Juan mehr? Oder vermögt Ihr eine schöne Gegend zu genießen, wenn Ihr sie bei finsterer Nacht seht? —

Sonderbar ging es mir, als ich neulich den „Don Juan“ von den großen Italienern hörte (in der italienischen Oper zu Paris 1841): es war ein Chaos von allen Empfindungen, darin ich hin und her geworfen wurde. Herrlich

---

Mozart's Opern: Don Juan: III, 356. — — IV, 300. 301. — I, 217.

war die Grisi als „Donna Anna“; unübertrefflich Lablache als „Leporello“. Das schönste, reichbegabteste Weib, ganz beseelt von dem Einen: Mozart's „Donna Anna“ zu sein: da war Alles Wärme, Zartheit, Gluth, Leidenschaft, Trauer und Klage. Aber die Thörin verzehrte sich um Herrn Tamburini, der als weltberühmtester Barytonist den „Don Juan“ sang und spielte: der Mann wurde den ganzen Abend über den hölzernen Klöpfel nicht los, der ihm mit dieser fatalen Rolle zwischen die Beine gelegt war. Die kurzen, schnellen Musikstücke huschten ihm hinweg wie flüchtige Notenschatten; viel flüchtiges Rezitativ: Alles steif, matt; der Fisch auf dem Sande. Aber es schien, daß das ganze Publikum auf dem Sande lag: es blieb so gesittet, daß Niemand ihm sein sonstiges Rasen anmerken konnte. Jedenfalls riß auch die göttliche Grisi an diesem Abende nicht besonders hin: namentlich begriff man ihre heimliche Gluth für den verdrießlichen „Don Juan“ nicht recht. Da war nun aber Lablache, ein Koloß, und heute doch jeder Zoll ein „Leporello“. Wie er dieses anfing? Die ungeheure Baßstimme sang immer in den klarsten, herrlichsten Tönen, und doch war es stets nur ein Schwatzen, Plappern, dreistes Lachen, hasenfüßiges Knieschlottern; einmal pfiff er mit der Stimme, und immer tönte es schön, wie ferne Kirchthurmglocken. Er stand nicht, er ging nicht, er tanzte aber auch nicht; doch immer bewegte er sich; man sah ihn da und dort, überall, und doch störte er nie, unbeachtet stets auf dem Flecke, wo eine drollige Nase der Situation etwas Lustiges oder Aengstliches anzumerken hatte. Lablache wurde an diesem Abende nicht ein einziges Mal applaudirt: das mochte vernünftig dünken, es sah aus wie dramatischer Goût im Publikum. Wirklich verdrießlich schien dieses aber darüber, daß sein ausgemachter Liebling, Mme. Persiani mit der Musik der „Zerlina“ sich nicht zurecht zu finden wußte: ach, was hätte Publikum und Persiani darum gegeben, wenn eine Einlage aus dem „Liebeselexir“ für schicklich gehalten worden wäre! In der That merkte ich allmählich, daß es heute beiderseitig auf einen Exceß von Decenz abgesehen war: es herrschte eine Uebereinkunft, die ich mir lange nicht erklären konnte. Warum, da man allem Anscheine nach „klassisch“ gesinnt blieb, riß die herrliche „Donna Anna“ durch ihre über Alles schöne und vollendete Leistung nicht Alles zu dem ächten Entzücken hin, worauf es andererseits heute einzig abgesehen schien? Warum, da man hier im allergerechtesten Sinne sich hinreißen zu lassen verschmähte, fand man sich dann überhaupt zu einer Aufführung des „Don Juan“ ein? Auch dieses Räthsel löste sich: Rubini schlug diesen Abend seinen berühmten Triller von A nach B! Da tagte mir denn Alles. Wie hätte ich groß an den armen „Don Ottavio“ gedacht, den so oft verspotteten Tenor-Lückenbüßer des Don Juan? — Um dieses Kunststück zu hören, hatte man sich versammelt, ertrug zwei Stunden über die vollständige Absenz aller gewohnten Operndelikatessen, verzieh der Grisi und Lablache, daß sie es mit dieser Musik ernstlich nähmen, und fühlte sich nun selig belohnt durch das Glücken dieses einen wunderbaren Momentes, wo Rubini auf das B sprang! In der That zeigte diese ungemein elegante Zuhörerschaft durchaus keine Theilnahme an dem Stoffe unseres „Don Juan“; er galt ihr entschieden

nur als die Holzpuppe, auf welche die faltige Drapirung der reinen Virtuosität als formelle Berechtigung für das Dasein des Musikwerkes erst zu legen war.

In dem kleinen Theater zu Würzburg traf ich (1872) eine Vorstellung des „Don Juan" an, welche mich einerseits durch die meistens tüchtigen Stimmen, gesunde Aussprache und guten Naturanlagen der Sänger, andererseits durch einen ehrenwerthen Taktschläger am Dirigentenpulte überraschte, dessen angelegentlichste Sorge es zu sein schien, mir zu zeigen, was seine Sänger auch bei durchgehends unrichtigem Tempo zu leisten vermöchten. Einem rüstigen jungen Sänger als „Leporello" wurde das tempo di minuetto, auf welches seine berühmte Arie ausgeht, der Maaßen verschleppt, daß ihm Athem und Ton nirgends ausreichte, was aber vom Dirigenten gänzlich unbemerkt blieb. Daß ich hier vom „Don Juan" nur einen Akt mir anhören konnte, lag vorzüglich an der Mißleitung von Seiten des Dirigenten, zu welcher eine alle Vorstellung überschreitende Sinnlosigkeit der Regie das Ihrige hinzufügte, um mir den ferneren Aufenthalt im Theater zu verleiden. Jeder der Sänger war eigentlich gut begabt; zum Theil verbildet, aber meines Bedünkens noch nicht unkorrigirbar, schien mir nur die Hauptsängerin, Donna Anna, deren Wärme übrigens sehr für sie einnahm: die Meisten aber befanden sich einer von ihnen durchaus unverstandenen, und nur nach dem gemeinen Opernschema ihnen vertraut gewordenen Aufgabe gegenüber. Mit einer ungemein kräftigen Stimme und tüchtiger Sprache ausgestattet, sah ein junger Mann von stark burschikosen Manieren und ziemlich roher Haltung sich dazu angewiesen, uns den Inbegriff eines verführerischen andalusischen Cavaliers, nach welchem sich Mozart's Oper benennt, durch seine Vorführung zu verdeutlichen. Aber, der „Don Juan" mußte es sein: und nun ward Takt dazu geschlagen. —

An den Opern Mozart's können wir deutlich ersehen, daß Das, was sie über ihre Zeit erhob, sie in den sonderbaren Nachtheil versetzt, außer ihrer Zeit fortzuleben, wo ihnen nun aber die lebendigen Bedingungen abgehen, welche zu ihrer Zeit ihre Konzeption und Ausführung bestimmten. Vor diesem eigenthümlichen Schicksale blieben alle übrigen Werke der italienischen Opernkomponisten bewahrt; keines überlebte seine Zeit, welcher sie einzig angehörten und entsprungen waren. Mit „Figaro's Hochzeit" und „Don Juan" war dieß anders: unmöglich konnten diese Werke nur als für den Bedarf einiger italienischer Opernsaisons vorhanden betrachtet werden; der Stempel der Unsterblichkeit war ihnen aufgedrückt. Unsterblichkeit! — Ein verhängnißvolles Weihegeschenk! Welchen Qualen des Daseins ist die abgeschiedene Seele solch eines Meisterwerkes nicht ausgesetzt, wenn sie durch ein modernes Theatermedium zum Behagen des nachweltlichen Publikums wieder hervorgequält wird! Wohnen wir heute einer Aufführung des „Figaro" oder des „Don Juan" bei, möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll und ganz gelebt, um uns die Erinnerung hieran als schöne Sage zu hinterlassen, statt dessen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Mißhandlung Wiedererweckten hindurchgetrieben sehen?

Mozart's Opern: Don Juan: I, 221. — IX, 315. 326. 327. — — X, 131.

In diesen Werken Mozart's vereinigen sich die Elemente der Blüthezeit des italienischen Musikgeschmackes mit den Gegebenheiten der Räumlichkeit des italienischen Operntheaters zu einem ganz bestimmten Charakteristikon, in welchem sich der Geist des Ausganges des vorigen Jahrhunderts schön und liebenswürdig ausdrückt. Außerhalb dieser Bedingungen, in unsere heutige Zeit und Umgebung versetzt, erleidet das Ewige dieser Kunstschöpfungen eine Entstellung, die wir vergebens durch neue Verkleidungen und Umstimmungen der realistischen Form desselben zu beseitigen trachten. Wie dürfte es uns beikommen, z. B. am „Don Juan" etwas ändern zu wollen, — was doch fast jeder für das Werk Begeisterte einmal für nöthig gehalten hat, — wenn uns nicht die Erscheinung des herrlichen Werkes auf unseren Theatern wirklich ängstigte? Fast jeder Opernregisseur nimmt sich einmal vor, den „Don Juan" zeitgemäß herzurichten; während jeder Verständige sich sagen sollte, daß nicht dieß Werk unserer Zeit gemäß, sondern wir uns der Zeit des „Don Juan" gemäß umändern müßten, um mit Mozart's Schöpfung in Uebereinstimmung zu gerathen. Um auf die Ungeeignetheit der Wiedervorführungsversuche gerade auch dieses Werkes hinzuweisen, nehme ich hier noch gar nicht einmal unsere dafür gänzlich unentsprechenden Darstellungsmittel in Betracht; ich sehe für das deutsche Publikum von der entstellenden Wirkung deutscher Uebersetzungen des italienischen Textes, sowie von der Unmöglichkeit, das italienische sogenannte Parlando-Rezitativ zu ersetzen, ab, und will annehmen, es gelänge, eine Operntruppe von Italienern für eine ganz korrekte Aufführung des „Don Juan" auszubilden: immer würden wir in diesem letzteren Falle, von der Darstellung auf das Publikum zurückblickend, finden müssen, daß wir uns am falschen Orte befänden, welcher peinliche Eindruck unserer Phantasie aber schon dadurch erspart wird, daß wir uns jene — für unsre Zeit ideal gewordene — Aufführung gar nicht vorstellen können.

Così fan tutte.

O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zu „Così fan tutte" eine Musik wie die des „Figaro" zu erfinden, wie schmählich hätte dieß die Musik entehren müssen!

Die Zauberflöte.

Unabhängig von der italienischen Musik hatte sich eine volksthümliche Bühnenmusik herausgebildet: das Genre des deutschen Singspiels, wie es, fern vom Glanze der Höfe, mitten unter dem Volke entstand und aus dessen Sitten und Wesen hervorging. Man sieht mit Verwunderung, daß zu derselben Zeit, wo Mozart's italienische Opern sogleich nach ihrem Erscheinen in das Deutsche übersetzt und dem gesammten vaterländischen Publikum vorgelegt wurden, auch jenes Singspiel eine immer üppigere Form annahm, indem es Volkssagen und Zaubermärchen zu Süjets nahm. Das Entscheidendste geschah denn endlich: Mozart selbst schloß sich dieser volksthümlichen Richtung an, und komponirte auf deren Grundlage die erste große deutsche Oper: die Zauberflöte.

Mozart's Opern:] Don Juan: X, 131. 132. — Così fan tutte: III, 306. — Die Zauberflöte: I, 200. 201.

Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Süjets, ein spekulirender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als ein recht großes Singspiel zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vorn herein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüthen der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der That, das Genie that hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte.

Es ist wahr, wir sehen die deutsche Oper nun wohl aufleben, aber zugleich in dem Grade rückwärts gehen, oder sich in Manier verflachen, in welchem sie sich so schnell zu ihrer höchsten Höhe erhoben hatte.

Das Unnatürliche unserer Oper liegt in der völligen Unklarheit ihres Styles, welcher nach zwei gänzlich entgegengesetzten Seiten unentschieden dahinschwankt: italienische Oper (mit Canto und Recitativo) und: deutsches Singspiel auf der Basis des dramatischen Dialoges. Der Deutsche hatte die italienische Oper vollständig sich fern zu halten, und dagegen einzig das deutsche Singspiel auszubilden. Dieß ist auch von unseren besten Tonsetzern geschehen: wir haben Mozart's „Zauberflöte“, Beethoven's „Fidelio“ und Weber's „Freischütz“. Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte Fähigkeit des Orchesters zu besiegen.

Noch deutlicher (als an „Figaro“ und „Don Juan“) dürfte es sich an dem Schicksale der „Zauberflöte“ herausstellen, wie Das, was sie über ihre Zeit erhob, sie in den sonderbaren Nachtheil versetzt, außer ihrer Zeit fortzuleben, wo ihr nun aber die lebendigen Bedingungen abgehen, welche zu ihrer Zeit ihre Konzeption und Ausführung bestimmten. Die Umstände, unter denen dieses Werk zu Tage kam, waren dießmal kleinlicher und dürftiger Art; hier galt es nicht, für ein vortreffliches italienisches Sängerpersonale das Schönste, was diesem irgendwie vorzulegen war, zu schreiben, sondern aus der Sphäre eines meisterlich ausgebildeten und üppig gepflegten Kunstgenre's auf den Boden eines, bisher musikalisch durchaus niedrig behandelten, Schau-

Mozart's Opern: Die Zauberflöte: I, 201. 202. — 202. — IX. 247. 248. — — X, 132. (130.) 132.

platzes für Wiener Spaßmacher sich zu begeben. Daß Mozart's Schöpfung die an seine Arbeit gestellten Anforderungen so unverhältnißmäßig übertraf, daß hier nicht ein Individuum, sondern ein ganzes Genus von überraschendster Neuheit geboren schien, müssen wir als den Grund davon betrachten, daß dieses Werk einsam dasteht und keiner Zeit recht angeeignet werden kann. Hier ist das Ewige, für alle Zeit und Menschheit Giltige (ich verweise nur auf den Dialog des Sprechers mit Tamino!) auf eine so unlösbare Weise mit der eigentlichen trivialen Tendenz des vom Dichter absichtlich auf gemeines Gefallen Seitens eines Wiener Vorstadtpublikums berechneten Theaterstückes verbunden, daß es einer erklärenden und vermittelnden historischen Kritik bedarf, um das Ganze in seiner zufällig gestalteten Eigenart zu verstehen und gut zu heißen. Stellen wir die Faktoren dieses Werkes genau neben einander, so erhalten wir hieraus einen sprechenden Beleg für die oben behauptete Tragik im Schicksale des schaffenden Geistes durch seine Unterworfenheit unter die Bedingungen der Zeit und des Raumes für sein Wirken. Ein Wiener Vorstadttheater, mit dessen auf den Geschmack seines Publikums spekulirendem Theaterdirektor liefert dem größesten Musiker seiner Zeit den Text zu einem Effektstück, um sich durch dessen Mitarbeiterschaft vor dem Bankerott zu retten; Mozart schreibt dazu eine Musik von ewiger Schönheit. Aber diese Schönheit ist unlösbar dem Werke jenes Theaterdirektors einverleibt, und bleibt in Wahrheit, da diese Verbindung unauflösbar ist, dem Wiener Vorstadtpublikum auf der Stufe des zu jener Zeit ihm eigenen Geschmackes in einem unaffektirten Sinne, wie gewidmet, so verständlich. Wollten wir jetzt die „Zauberflöte“ vollständig beurtheilen und genießen können, so müßten wir sie — durch irgend einen der heutigen spiritistischen Zauberer — uns im Theater an der Wien im Jahre ihrer ersten Aufführungen vorstellen lassen. Oder sollte uns eine heutige Aufführung auf dem Berliner Hoftheater dasselbe Verständniß bringen können?

(Eine Aufführung der „Zauberflöte“ zu Köln, 1872.) Da von der Regie, welche beim Erscheinen der Königin der Nacht es ruhig Tag bleiben ließ, nicht viel zu erwarten war, wandte ich meine Aufmerksamkeit wieder dem Kapellmeister zu. Es könnte der Mühe lohnen, den ersten Akt der „Zauberflöte“, genau so wie ich ihn zu hören bekam, auf das Zeugniß der Sänger hin Satz für Satz durchzugehen, um das Unglaubliche darzulegen: die ganz unvergleichliche dialogische Scene Tamino's mit dem Priester, dessen vermeintliches Rezitativ in den sinnlosesten Notendehnungen vorgetragen wurde, hierzu das nicht enden wollende Largo des lieblichen Duettino's der Pamina mit Papageno, sowie das zum weihevollen Psalmen ausgearbeitete, bewegt pulsirende Sätzchen: „könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden!“ würden allein genügen, uns einen Begriff von der Auffassung Mozart's unter der Pflege unserer Konservatorien und Musikschulen der „Jetztzeit“ zu geben! In dem Dirigenten lernte ich außerhalb des Theaters einen wahrhaft gebildeten Mann kennen, welcher erst spät die Musik als Fach und den Theatertaktstock als Amt ergriffen zu haben scheint. Möge dieser immer mehr zu der Einsicht

Mozart's Opern: Die Zauberflöte: X, 132. 133. — — IX, 317. 318. 336.

dessen gelangen, wie schwer es ist, dem Theater von außen her beizukommen, und mit dem eigenthümlichen Geiste, der die Seele einer dramatischen Aufführung ist, vertraut zu werden. Rührt seine musikalische Bildung aus der Sphäre unserer Konservatorien her, so fordere ich ihn auf, genau auf den Vortrag Mozart'scher Musik zu achten, wie er gerade hier gepflegt wird, und an der empörenden Trockenheit, mit welcher eben hier der melodische Gesang, die Seele dieser Musik, behandelt wird, den Widerwillen gegen diese Art der Behandlung sich zur Empfindung zu bringen, ohne welchen er nie zur Erkenntniß des nöthigen richtigen Vortrages für eben diese Mozart'sche Melodie, somit für die Mozart'sche Musik überhaupt, gelangen kann.

Titus.

Mozart kannte die tragische Muse nur erst noch unter der Maske der Metastasio'schen Opera seria: steif und trocken, — „Clemenza di Tito". Seine dramatisch-musikalische Kunst hatte sich immer nur erst an der sogenannten Opera buffa, im melodischen Lustspiele, ausgebildet, die eigentliche „Tragödie" war ihm noch fremd geblieben, und nur in einzelnen Zügen hatte sie ihm, als Donna Anna und steinerner Gast, ihr begeisterndes Antlitz zugewendet.

Selbst allerhöchste Höfe sind für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeitsfeste, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatralischer Verherrlichung ausgesucht werden muß, lieber für die „Clemenza di Tito" oder „Olympia" zu bestimmen, als für Weber's „Euryanthe".

Mozart's Ouvertüren.

Nach Gluck war es Mozart, welcher der Ouvertüre ihre wahre Bedeutung gab. Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelnheiten und Verwickelungen der Handlung selbst, erfaßte er mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Drama's, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des thatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizirte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann. Andererseits entstand so ein ganz selbständiges Tonstück, gleichviel ob es sich in seiner äußerlichen Fassung an die erste Scene der Oper anschloß. Den meisten seiner Ouvertüren gab jedoch Mozart auch den vollständigen musikalischen Schluß, wie denen zur „Zauberflöte", „Figaro" und „Titus", so daß es uns verwundern könnte, daß er diesen der allerbedeutendsten, der zu „Don Juan", versagte, wenn wir nicht andererseits gerade in dem wunderbar ergreifenden Uebergange der letzten Takte dieser Ouvertüre in die erste Scene einen ganz besonders tiefsinnigen Abschluß eben des einleitenden Tonstückes zu einem „Don Juan" erkennen müßten.

In der Ouvertüre zu „Don Juan" ist der leitende Gedanke des Drama's

Mozart's Opern: Die Zauberflöte: IX, 336. — Titus: X, 235. 234. — 219. — Mozart's Ouvertüren: I, 245. 246. — 249.

in zwei Hauptzügen gegeben; ihre Erfindung, so wie ihre Bewegung, gehört ganz unverkennbar einzig dem Bereiche der Musik an. Eine leidenschaftliche Erregtheit des Uebermuthes steht im Konflikt mit einer furchtbar bedrohenden Uebermacht, welcher jene zu unterliegen bestimmt scheint: hätte Mozart noch den schrecklichen Abschluß des dramatischen Süjets hinzugefügt, so fehlte dem Tonwerke nichts, um als ein vollständig Ganzes, als ein Drama für sich betrachtet zu werden; aber der Meister läßt den Ausgang des Kampfes nur ahnen: in dem wundervollen Uebergange zur ersten Scene läßt er die feindlichen Elemente wie unter einen höheren Willen sich beugen, nur ein klagender Seufzer weht über die Kampfstätte dahin. So faßlich und klar der tragische Hauptgedanke der Oper sich in dieser Ouvertüre ausspricht, so findet sich in dem musikalischen Gewebe doch nicht eine einzige Stelle, welche irgendwie in eine unmittelbare Beziehung zu dem Gange der Handlung zu bringen wäre; wir müßten denn die der Geisterscene entnommene Einleitung in diesem Sinne beachten wollen, welcher wir für diesen Fall jedoch umgekehrt erst am Ende der Ouvertüre zu begegnen haben sollten. Dagegen ist das eigentliche Hauptstück der Ouvertüre frei von jeder Reminiscenz der Oper, und, während den Zuhörer nur die rein musikalische Ausarbeitung der Themen fesselt, wohnt seine geistige Empfindung den Wechselfällen eines erbitterten Ringkampfes bei, den er wiederum doch nie als dramatische Handlung vor sich entwickelt zu sehen erwartet.

Die Regel der Ouvertüre erfordert nämlich, anstatt der Entwickelung, den Wechsel der Tonsätze, der sich, den Grundzügen nach, als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat. Zwei schneller bewegte Tonsätze werden hier durch einen langsameren unterbrochen, womit denn wenigstens die entgegengesetzten Hauptcharaktere des Drama's in einer Weise sich ausdrücken konnten, daß sie überhaupt merklich wurden. Es bedurfte nur des Genie's eines Mozart, um in dieser Form sofort ein mustergiltiges Meisterwerk zu bilden; dennoch besteht in dieser Auseinanderhaltung der drei Theile, deren jedem ein durch das verschiedene Tempo vorgezeichneter, besonderer Charakter zugetheilt ist, noch eine gewisse Unbeholfenheit. Was nun (innerhalb jener Tonsätze) das Mozart'sche Allegro selbst noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano*), sowie, im Betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch melodischer Formen, in deren Verwendung — wie bei den stets gleichartig wiederkehrenden Halbschlüssen — der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt sich jedoch Alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter dieses

*) Erst Mozart lernte durch das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannheimer Orchester das Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kennen: bis dahin deckt uns auch die Instrumentirungsweise der alten Meister auf, daß zwischen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegro's nichts auf einen eigentlichen Gefühlsvortrag Berechnetes eingestreut war.

Mozart's Ouvertüren: I, 249. 250. — V, 245. I, 244. 245. VIII, 357. 358. — Anmerkung unter dem Text: VIII, 358.

Allegro's, welcher gar nicht durch Kantilene uns fesseln, sondern vielmehr nur durch rastlose Bewegung uns in eine gewisse Berauschung versetzen soll. Es ist ein tiefer Zug, daß das Allegro der „Don Juan"-Ouvertüre jene entfesselte figurative Bewegung endlich, durch eine unverkennbare Wendung nach dem Sentimentalen hin, in der Weise abschließt, daß bei der Berührung des Grenzpunktes, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Nothwendigkeit wird, die Umstimmung des Extremes zugleich mit einer Nöthigung zur Modifikation des Zeitmaaßes angezeigt ist, welche letztere hiermit unmerklich (und doch wieder für den Vortrag dieser Uebergangstakte so bestimmend) zu der etwas gemäßigteren Bewegung sich herabsenkt, in welcher das folgende erste Tempo der Oper, zwar auch ein Allabreve, aber jedenfalls minder schnell als das Haupttempo der Ouvertüre, zu nehmen ist.

Daß die hier berührte Eigenschaft der „Don Juan"-Ouvertüre unseren meisten Dirigenten roh-gewohnter Weise entgeht, soll uns jetzt nicht zu weiteren Betrachtungen verleiten.

Mozart's Symphonien.

Mozart war seiner Mitwelt durch seine, aus tiefstem Bedürfniß keimende Neigung zu kühner modulatorischer Ausdehnung neu und überraschend: wir kennen die Schrecken über die harmonischen Schroffheiten in der Einleitung jenes Haydn gewidmeten Quartettes. Hier, wie an so manchen charakteristischen Stellen, wo der Ausdruck des kontrapunktisch durchgeführten Thema's namentlich durch accentuirte aufsteigende Vorhaltsnoten bis in das schmerzlich Sehnsüchtige gesteigert wird, scheint der Drang zur Erschöpfung harmonischer Möglichkeiten bis zum dramatischen Pathos zu führen. In der That trat Mozart erst von dem Gebiete der, von ihm bereits zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erweiterten dramatischen Musik aus, in die Symphonie ein; denn jene wenigen symphonischen Werke, deren eigenthümlicher Werth sie bis auf unsere Tage lebensvoll erhalten hat, verdanken sich erst der Periode seines Schaffens, in welcher er sein wahres Genie bereits als Opern-Komponist entfaltet hatte. Dem Komponisten des „Figaro" und „Don Juan" bot das Gerüste des Symphoniesatzes nur Beengung der gestaltungsfrohen Beweglichkeit an, welcher die leidenschaftlich wechselnden Situationen jener dramatischen Entwürfe einen so willigen Spielraum gewährt hatten. Betrachten wir seine Kunst als Symphoniker näher, so gewahren wir, daß er hier fast nur durch die Schönheit seiner Themen, in deren Verwendung und Neugestaltung aber nur als geübter Kontrapunktist sich auszeichnet; für die Belebung der Bindeglieder fehlte ihm hier die gewohnte Anregung.

In dem außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter seiner Instrumentalthemen liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik groß und erfinderisch war. Mozart hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur

Mozart's Ouvertüren: VIII, 358. (357.) — (357.) — Mozart's Symphonien: X, 234. — VIII, 184. III, 109. 110.

von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie Alles, was von der Befriedigung dieses seines eigenthümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentales zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

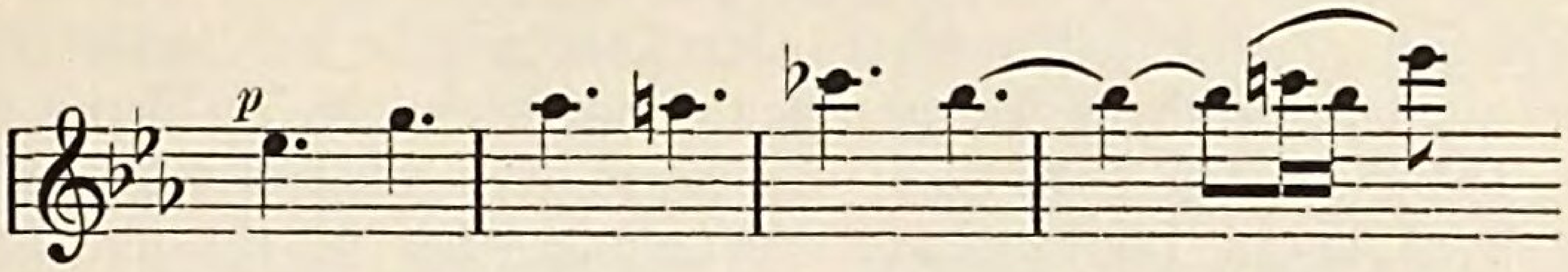
Von dem Orchestervortrag unserer klassischen Instrumentalmusik ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffallender Eindruck der Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ich noch in neuester Zeit einem solchen Vortrage beiwohnte, stets wiederum erhielt: was mir am Klaviere, oder bei der Lesung der Partitur, im Ausdrucke so seelenvoll belebt erschien, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meistens ganz unbeachtet flüchtig an den Zuhörern vorüberging. Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozart'schen Kantilene erstaunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. Die Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gemacht. Gewiß liegen diese zuvörderst in dem gänzlichen Mangel eines wahrhaften deutschen Musikkonservatoriums, im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des ächten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrages unserer klassischen Musik durch stete, lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Dieß war aber nicht der Fall. Die Werke Mozart's und Beethoven's wuchsen wild, und jedenfalls ohne die Pflege ihrer Schöpfer bei uns auf, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür hingewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte. um uns über den Geist desselben zu orientiren.

Sehr belehrend war es für mich, daß mein späteres wahres Gefallen an den Mozart'schen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde, als ich selbst Gelegenheit fand, sie zu dirigiren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozart'schen Kantilene zu folgen.
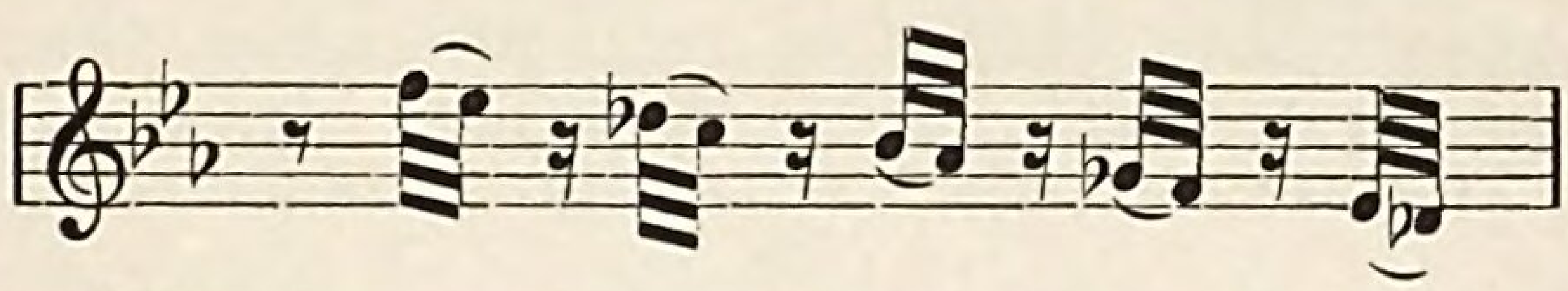
(Gmoll-Symphonie.) Andante. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dieß fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich an-

Mozart's Symphonien: III, 110. — VIII, 336. 337. 184. X, 29. VIII, 337. — 337. 338. — — 375.

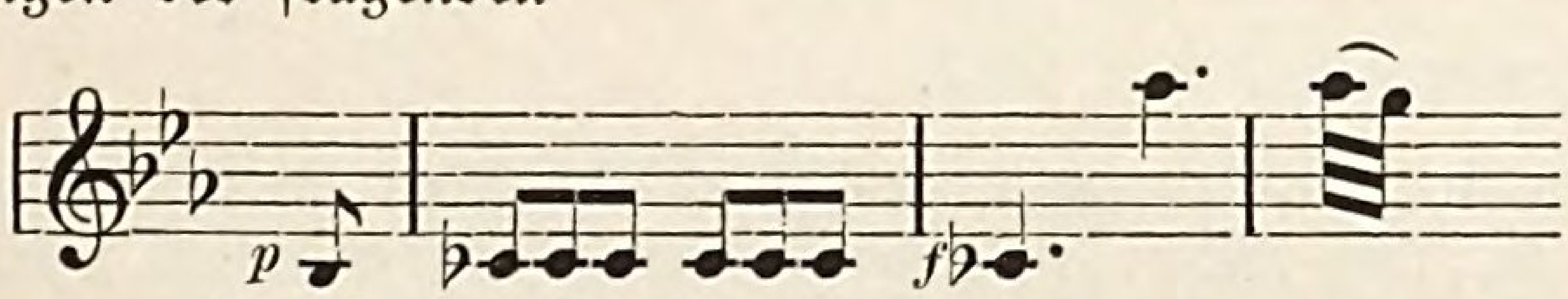
schwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden



wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden

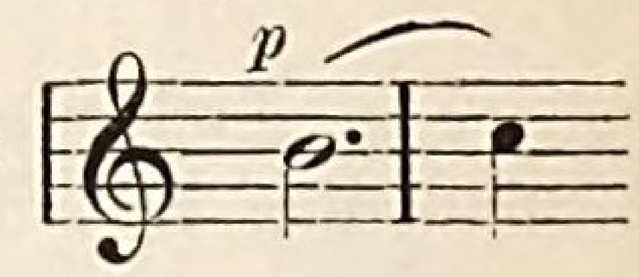

u. s. w.

(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andante's über unsern Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich nach Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Theil des larghettisirten Andante's noch einmal spielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen ächt Mozart'schen „Ohrenschmauß". — Da senkte ich denn mein Haupt und schwieg.

(C dur-Symphonie.) Menuett. Es zeugt von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unserer Meister von einem Allegro zum Adagio, und von diesem, durch eine vermittelnde strengere Tanz-

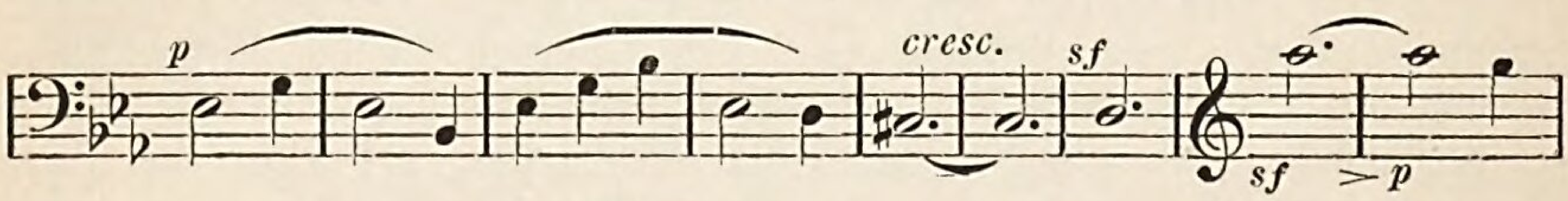
Mozart's Symphonien: VIII, 376. 377. — — 357.

form (den Menuett oder das Scherzo) zum allerschnellsten Final-Allegro führt. Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfrischenden Ueberleitungssatze vom Adagio zum Schluß-Allegro seiner Symphonien, namentlich in seinen letzten Hauptwerken dieser Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaaß desselben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beschleunigen. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydn'sche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozart's Symphonien, wie man sehr deutlich empfinden muß, wenn z. B. der Menuett der G moll-Symphonie, namentlich aber der der C dur-Symphonie dieses Meisters in einem gehalteneren Zeitmaaß gespielt wird, wo dann besonders dieser letztere, gewöhnlich fast im Presto hinuntergejagte, einen ganz anderen, sowohl anmuthigen als festlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen sonst das Trio mit dem sinnig gehaltenen

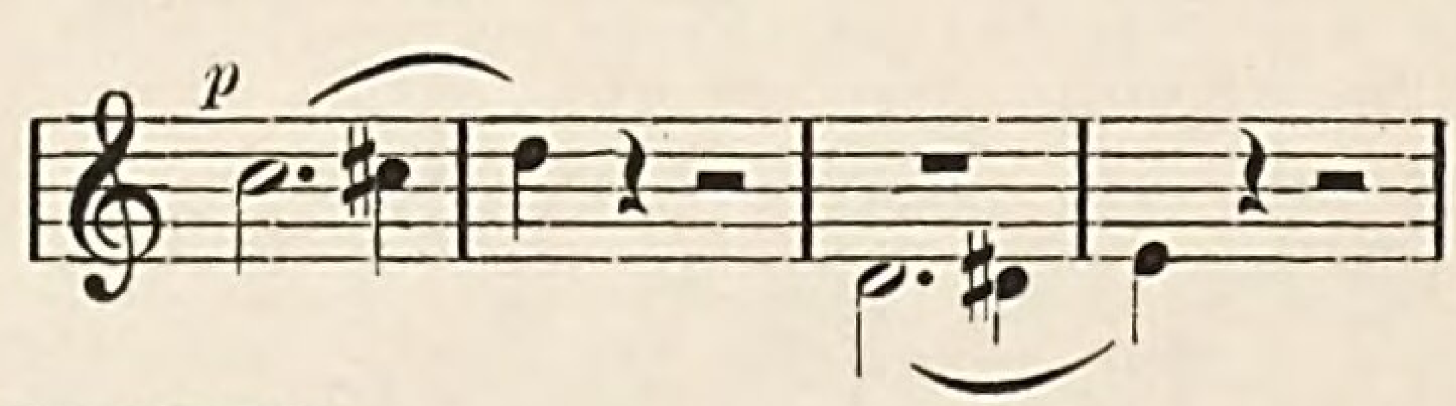


zu einer nichtssagenden Ruschelei wird.

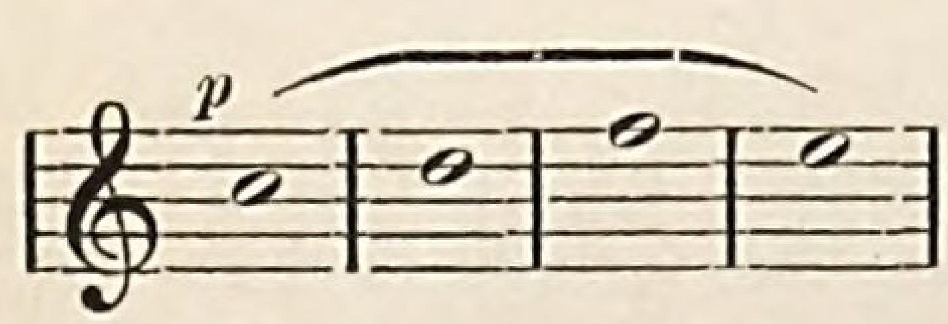
Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen läßt. Doch verhält sich zu dem Beethoven'schen



das Mozart'sche



oder:



bereits nicht fern.

(Es dur-Symphonie.) Zweiter Satz. Man halte etwa die ersten acht Takte des zweiten Satzes der berühmten „Es dur-Symphonie" Mozart's, so glatt vorgespielt, wie ihre Bezeichnung durch die Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern scheint,*) damit zusammen, wie ein gefühlvoller Musiker sich dieses wundervolle Thema unwillkürlich vorgetragen denkt. Was erfahren

*) Von den Vorstehern der philharmonischen Gesellschaft in London wurde ich wirklich einmal darum angegangen, den zweiten Satz der Es dur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so ruschlich herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe thun lassen.

Mozart's Symphonien: VIII, 357. 346. — 355. — — 185. — Anmerkung unter dem Text: VIII, 345.

wir von Mozart, wenn wir es auf diese Weise farb- und lebenslos vorgeführt erhalten? Eine seelenlose Schriftmusik, nichts anderes. —

(Schlußsatz.) Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebniß der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Der eigentliche exklusive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält: dieß ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall, wovon das Finale der Mozart'schen Esdur-Symphonie ein sehr sprechendes Beispiel ist. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaaßen ihre Orgien, und daher kann ein solcher Allegro-Satz nicht bestimmt und schnell genug genommen werden.

(Vergleichung mit Beethoven's A dur-Symphonie.) „Es war mir, als ob ich eine wunderbare Verwandtschaft unter beiden Kompositionen gefunden hätte; in beiden ist das klare menschliche Bewußtsein einer zum freudigen Genuß bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Ueberirdischen verwebt. Nur den Unterschied möchte ich machen, daß in Mozart's Musik die Sprache des Herzens sich zum anmuthigen Verlangen gestaltet, während in Beethoven's Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Muthwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozart's Symphonie herrscht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethoven'schen das muthige Bewußtsein der Kraft." (Ein glücklicher Abend.)

Mozart: Vortragsweise.

Nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung kann auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden. — Man nenne mir in Deutschland die Schule, durch welche der giltige Vortrag der Mozart'schen Musik festgestellt und gepflegt worden sei? Gelingt dieser unseren Orchestern und ihren angestellten Dirigenten so geradeweges von selbst? Wer hat es ihnen aber sonst gelehrt? —

Um bei dem einfachsten Beispiele, den Instrumentalwerken Mozart's (keinesweges den eigentlichen Hauptwerken des Meisters, denn diese gehören der Oper an) zu verweilen, so ist hier zweierlei ersichtlich: die bedeutende Erforderniß für den sangbaren Vortrag derselben, und die spärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlassenen Partituren. Bekannt ist uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer Symphonie, nur zu dem Zwecke einer besonderen Aufführung in einem nächstens von ihm zu gebenden Konzerte, aufschrieb, und wie anforderungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen sanglichen Motive beim Einstudiren des Orchesters war. Man sieht, hier war Alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meisters mit dem Orchester berechnet. In den Partieen genügte daher die Bezeichnung des Hauptzeitmaaßes, und die einfache Angabe der starken und leisen Spielart für ganze Perioden, weil der dirigirende Meister beim Einstudiren mit lauter Stimme, meistens durch wirkliches Vorsingen, den gewollten Vortrag seiner Themen

Mozart's Symphonien: VIII, 185. — 355. — I, 173. 174. — Mozart: Vortragsweise: VIII, 342. 183. — 183.

den Musikern zu erkennen geben konnte. Noch heute, wo wir andererseits uns an sehr genaue Bezeichnung der Vortragsnüancen gewöhnt haben, sieht der geistvollere Dirigent sich oft genöthigt, sehr wichtige, aber feine Färbungen des Ausdruckes den betreffenden Musikern durch mündliche Verdeutlichung mitzutheilen, und in der Regel werden diese Mittheilungen besser beachtet und verstanden, als die schriftlichen Zeichen. Wie wichtig diese aber gerade für den Vortrag Mozart'scher Instrumentalwerke waren, leuchtet ein. Der, im Ganzen oft mit einer gewissen Flüchtigkeit entworfenen, sogenannten Ausführungs- und namentlich Verbindungs-Arbeit in seinen Symphoniesätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht der Erfindung hier vor Allem im Gesange der Themen. Zu Haydn gehalten, ist Mozart in seinen Symphonien fast nur durch diesen außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter der Instrumental-Themen bedeutend; in ihm liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik groß und erfinderisch war. Hätte es nun in Deutschland ein so autoritätsvolles Institut gegeben, wie für Frankreich das Pariser Conservatoir es ist, und hätte hier Mozart seine Werke aufgeführt, oder den Geist ihrer Aufführungen überwachen können, so dürften wir annehmen, daß bei uns eine giltige Tradition dafür etwa in der Art erhalten sein würde, wie im Pariser Conservatoir, trotz aller auch dort eingerissener Verderbniß, z. B. für die Aufführung Gluck'scher Musik sich eine immerhin oft noch überraschend kenntliche Ueberlieferung erhalten hat. Dieß war aber nicht der Fall; einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem gelegentlich engagirten Orchester, in Wien, Prag oder Leipzig, führte er diese eine Symphonie auf, und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition. Was übrig blieb, ist die dürftig bezeichnete Partitur, die jetzt, als klassischer Ueberrest von einer lebendig vibrirenden Produktion, zur einzigen Richtschnur für den Vortrag bewahrt, und mit übel verstandener Pietät der Wiederaufführung des Werkes einzig zu Grunde gelegt wird.

Nun denke man sich ein solch' gefühlvolles Thema des Meisters, welchem der klassische Adel des italienischen Gesangsvortrages der früheren Zeiten bis in die innigsten Schwebungen und Biegungen des Tonaccentes, als Seele seines Ausdruckes, vertraut war, und welcher jetzt dem Orchester-Instrumente diesen Ausdruck beizulegen sich bemühte, wie Keiner vor ihm; dieses Thema denke man sich nun ohne jede Inflexion, ohne jede Steigerung oder Minderung des Accentes, ohne jede dem Sänger so nöthige Modifikation des Zeitmaaßes und des Rhythmus, glatt und nett fortgespielt, mit dem Ausdrucke, mit welchem etwa eine musikalische Zahl ausgesprochen würde, und schließe auf den Unterschied, der hier zwischen dem ursprünglich vom Meister gedachten, und dem jetzt wirklich empfangenen Eindrucke stattfinden muß, um sich über den Charakter der Pietät gegen Mozart's Musik, wie er unseren Musik-Konservatoren eigen ist, Aufschluß zu verschaffen.

Muhamed.

Der Islam schien dazu berufen, das Werk der gänzlichen Auslöschung des Judenthums auszuführen, da er sich des Juden-Gottes als Schöpfers des

Mozart: Vortragsweise: VIII, 183. 184. — 184. 185. — Muhamed: X, 298.

Himmels und der Erde bemächtigte, um ihn mit Feuer und Schwert zum alleinigen Gott alles Athmenden zu erheben.

Das Gesetz Muhamed's ist zu dem eigentlichen Grundgesetze aller unserer Zivilisationen geworden, und unseren Wissenschaften und Künsten sieht man es an, wie sie unter ihm gedeihen. Zu diesen Wissenschaften und Künsten des Friedens tritt nun die rohe Gewalt des Eroberers und sagt ihnen: was von Euch zum Kriegshandwerk taugt — mag gedeihen, was nicht — mag verkommen.

Mahomet, als er alle Wunder der Schöpfung durchlaufen, erkennt schließlich als das Wunderbarste, daß die Menschen Mitleid mit einander hätten.

München.

Nach der Vollendung meines „fliegenden Holländers" (1841) lag mir nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München erhielt ich abschlägige Antwort: „die Oper eigne sich nicht für Deutschland", hieß es. — Dagegen hörte ich, daß der Kapellmeister Lachner endlich dahin gekommen sei, mit einer Oper Glück zu machen, weil das dortige Hoftheater 1500 Franken nicht gescheut habe, um ihm von Mr. de Saint-Georges ein Textbuch anfertigen zu lassen.

Seit meiner so verheißungsvollen Berufung nach München (1864) entging es mir zwar keinen Augenblick, daß der Boden, auf welchen ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine kurze Zeit in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartungsvolle Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte mich bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine schärfsten Ansichten über Vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnöthigen Verzweifelung da zu reizen, wo durch einen gemüthlichen Schein von Anerkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die entgegenstehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben zu bestimmen sein konnten. Diese Tendenz diktirte mir die Abfassung meines „Berichtes über eine in München zu errichtende Musikschule", in welchem der Leser sehr wohl den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meiner Seits erkennen kann.

In Kürze zusammengefaßt, hätte die Tendenz einer meinem Plane folgenden Bühnenleitung zu allernächst nur die wirkliche und zum allgemeinen Gesetz für sie ausgebildete Korrektheit der theatralischen Leistungen zu erzielen gehabt, weil gerade hierin das deutsche Theater jedem ausländischen so bedauerlich nachsteht, daß an ein Gelingen höherer, dem deutschen Genius wahrhaft entsprechender Aufgaben gar nicht zu denken sein kann, ehe nicht dieser erste Grund zur Bildung eines deutschen Styles gelegt ist. Ich war deßhalb

Muhamed: X, 298. — 302. — — 259. — München: I, 23. 304. — — VIII, 254. — Augsb. Allg. Ztg. 1869.

auch in München stets gegen die noch unzeitig dünkenden Aufführungen meiner eigenen Werke, von welchen ich öfter abrieth, als ich zu ihnen aufmunterte; und wenn ich dagegen ein wahrhaft wünschenswerthes Ziel vor mir sah, so war es dieses: durch allmähliche Uebung unserer Künstler in der korrekten Darstellung der dramatischen Werke aller vorhandenen Stylgattungen zur Ausbildung eines der Münchener Bühne eigenen Personals zu gelangen, welches selbst für die richtige Lösung der allerschwierigsten Probleme uns der Nöthigung, auswärtige Kunstmittel herbeizuziehen, überhoben hätte.

Eine sonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, daß man es nicht für nöthig hielt, auf einen Kompromiß mit mir einzugehen, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die gleiche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich im Betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organisation des Dresdener Hoftheaters am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

München: Augsb. Allg. Ztg. 1869. — VIII, 254.

Napoleon I.

Beethoven hatte die „Sinfonia eroica" als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet. Stelle man sich vor, wie es dem heldenmüthigen Musiker zu Muthe sein mußte, als er von That zu That, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingerissen wurde. Welche Erscheinung wäre würdiger gewesen, die Sympathie, die Begeisterung eines so feurigen Genie's, als das Beethoven's, zu erwecken und lebendig zu erhalten, als die des jugendlichen Halbgottes, der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu erschaffen? Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung seiner idealen Träume von einem Zustande der allgemeinen Menschenbeglückung erwartete! Wohl fühlend, wem er den Impuls zu seinem Riesenwerke verdankte, schrieb er den Namen „Bonaparte" auf das Titelblatt, — den er aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht.

Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dieß ist das Symbol des neuen Frankreichs. Die wilde Bestie war nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Nachbarvölker. Jahrhunderte hindurch, bis zur Revolution, als der schlechteste Soldat bekannt und als solcher namentlich von den Deutschen verspottet, galt die französische Armee seitdem für die beste. Das neue Trugbild, welches an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus getreten, ist die genügend bekannte, spezifisch französische „Gloire".

Wie bereitet ein geschickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er schneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „depaysirte" den deutschen Geist. Wie mit dem Volke zu verfahren wäre, welchem seine gleichgiltig gewordenen Fürsten endlich ganz entführt wurden, ersehen wir aus einem Briefe Napoleon's an dessen Bruder, den er zum König von Holland bestellt: diesem machte jener Vorwürfe, dem Nationalgeiste seines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er ihm, hätte er das Land besser französirt, noch ein Stück des nördlichen Deutschlands zu seinem Königreiche hinzugegeben haben würde, „puisque c'eût été un noyeau de peuple, qui eût dépaysé davantage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique", wie es in dem betreffenden Briefe heißt. —

Napoleon I.: IX, 82. I, 182. IX, 82. — — VIII, 96. 97. — 58. 46.

Hier stehen sie sich nackt gegenüber, dieser „esprit allemand“ und die französische Civilisation: zwischen ihnen die deutschen Fürsten, von denen jene edle Schiller'sche Strophe singt. —

Zur Zeit der höchsten Noth, und als alle regelrecht geschulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgekräuselter Civilisator, sondern als zermalmender Kriegsherr eingedrungenen Führer der französischen Macht gänzlich erlegen waren, da war es der „deutsche Jüngling“, der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieser deutsche Geist sei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt seinen Adel. Zum Klang von Leyer und Schwert schlug er seine Schlachten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermochte?

Die Politik ist das Geheimniß unserer Geschichte und der aus ihr hervorgegangenen Zustände. Napoleon sprach es aus. Er sagte zu Goethe: die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Herrschaft der Römer die Politik. — Verstehen wir den Ausspruch des Büßers von St. Helena wohl! — Unser Fatum ist der willkürliche politische Staat, der sich uns als äußere Nothwendigkeit für das Bestehen der Gesellschaft darstellt, und aus dem wir uns in die Naturnothwendigkeit zu befreien suchen, weil wir sie verstehen gelernt, und als die Bedingung unseres Daseins und seiner Gestaltungen erkannt haben.

Napoleon III.

Auber begrüßte im höchsten Greisenalter den Empereur Louis Napoléon noch mit einem „premier jour de bonheur“, dem ihn lächelnd bekomplimentirenden Souverain, vermuthlich mit seinem vergnügt ironischen Händereiben, den heutigen Abend als seinen „zweiten Glückstag“ bezeichnend.

Ueber die Gesetze, welche Louis XIV. und seine Höflinge auch für Das, was als schön gelten sollte, aufstellten, sind die Franzosen im tiefsten Grunde der Anschauung der Dinge noch unter Napoleon III. nicht hinausgekommen. Als eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen „Tannhäuser“ gab, erließ der Kaiser sofort den Befehl zur Aufführung dieser Oper in der Académie impériale de musique. Vergebens demonstrirte er mit seiner Gemahlin zu Gunsten meines Werkes; von Denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachteten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehörten, war die unwiderrufliche Verurtheilung des „Tannhäuser“ ausgesprochen.

Liszt theilte mir mit, daß er, vom Kaiser Napoleon III. in mündlicher Unterhaltung um seine Ansicht über die so seltsam verlaufene Tannhäuser-Angelegenheit befragt, diesem seine Meinung dahin ausgedrückt habe, daß er glaube, meine Werke dürften dem französischen Publikum nicht anders als in ihrer originalen Gestalt, als zugestanden deutsche Produkte, ohne jeden An-

Napoleon I.: VIII, 46. — 51. — — IV, 67. 68. — — Napoleon III.: IX, 71. — VIII, 43. VII, 185. 192. — E. 83.

schein sie französiren zu wollen, vorgeführt, und dafür vor Allem auf einen Boden gestellt werden, auf welchem von vorn herein jeder Annahme, sie nur als französisch acceptiren zu sollen, entsagt würde. Der Kaiser fand hiermit den Fall sich vollkommen verständlich erklärt. Welche Gedanken vielleicht auch hierdurch in ihm genährt worden sind, ist mir erst kürzlich bekannt worden, als ich erfuhr, daß der Kaiser für das Programm der letzten großen Pariser Weltausstellung auch ein internationales Theater seinen Ministern in Vorschlag brachte. Keiner dieser Minister verstand ihn; alle schwiegen. Der Kaiser verfolgte seinen Gedanken nicht weiter.

Der letzte Gewaltherrscher Frankreichs vermeinte, für die Sicherung seiner Dynastie und im Interesse der Zivilisation nöthig zu haben, Preußen eine Schlappe beizubringen, und da Preußen sich hierzu nicht hergeben wollte, mußte es zu einem Kriege für die deutsche Einheit kommen.

Sie phantasiren Alle vom Weltfrieden; auch Napoleon III. hatte ihn im Sinne, nur sollte dieser Friede seiner Dynastie mit Frankreich zu Gute kommen.

Neapel.

(Brieflich 1852). Das schöne Frühlingswetter macht mich nach einem ziemlich traurigen Winter wieder heiter, und jetzt erst gehe ich auch wieder an meine Dichtung. Lebte ich in Neapel oder Andalusien, oder auf einer der Antillen, ich würde viel mehr dichten und Musik machen, als in unserem — ewig nur zur Abstraktion disponirenden — grau neblichen Klima.

Die Konservatorien von Neapel und Mailand erhielten und pflegten, was die Theater von St. Carlo und della Scala zuvor unter Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur giltigen klassischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen herangebildet hatten. Nach Rom und Neapel sendeten zur Zeit der Blüthe der italienischen Musik deutsche Fürsten und französische Akademien ihre Begünstigten, weil diese Bildung durch Anhörung klassischer Vortragsweisen daheim nicht zu gewinnen war.

Nicht im Mindesten ist es zu verwundern, wenn dieselben dramatischen Werke, die in den größeren Städten Europas durch reichste Pracht, ausgesuchteste Ueppigkeit der Scene und glänzendste Virtuosität der Darsteller bis zur vollsten Blendung auf die Zuhörer wirkten, auf der deutschen Bühne aufgeführt ihnen einen so ernüchternden Eindruck hervorbringen, daß sie sich schließlich vollkommen gleichgiltig von diesem Theater abwenden, um auf der nächsten Reise in Paris oder Neapel sich dafür zu entschädigen.

Eine wahre Studie für das erfolgreiche Eingehen auf das durch die Umstände Gegebene bietet die Geschichte aller italienischen Opern, namentlich Rossini's. Wußte er, daß man hier gern die Trommel im Orchester hörte, so ließ er sogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel

Napoleon III.: E. 83. — — X, 326. 327. — 328. — Neapel: B. I, 168. — — VIII, 162. 178. — V, 31. — — X, 130. III, 313.

beginnen; wurde ihm gesagt, daß man dort leidenschaftlich das Crescendo in Ensemblesätzen liebte, so setzte er seine Oper in der Form eines beständig wiederkehrenden Crescendo's. Nur einmal hatte er Grund, seine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel rieth man ihm, sorgfältiger in seinem Satze zu verfahren: seine solider gearbeitete Oper sprach nicht an, und Rossini nahm sich vor, nie in seinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu sein.

Dort im schönen, vielbesudelten Lande Italien saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksmelodien-Jäger zu. Einer von diesen war ein guter Reiter, und wenn er nach hastigem Ritte vom Pferde stieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieser ritt jetzt wie besessen durch allen Fisch- und Gemüsekram des Marktes von Neapel hindurch, daß Alles rings umherflog, Geschnatter und Geflüche ihm nachfolgte, und drohende Fäuste sich gegen ihn erhoben, — so daß ihm mit Blitzesschnelle der Instinkt von einer prachtvollen Fischer- und Gemüsehändler-Revolution in die Nase fuhr. Hinaus nach Portici jagt der Pariser Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fischer, die da singen und Fische fangen, schlafen und wüthen, mit Weib und Kind spielen und Messer werfen, sich todtschlagen und immer dabei singen. Meister Auber, gesteh', das war ein guter Ritt und besser als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte schreitet! — Der Reiter ritt heim, nahm Extrapost nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts Anderes als die „Stumme von Portici".

Nero.

Nachdem Athen einem Alkibiades zugejauchzt, und einen Demetrios vergöttert hatte, leckte es endlich mit Wohlbehagen den Speichel eines Nero.

Daß mancher erhabene Zug der Geschichte, oft zum wahrhaften Bedauern des Forschers selbst, in den historischen Papierkorb geworfen werden mußte, ließ die Geschichtsdarstellung einer so merklichen Trockenheit verfallen, daß man sich zu ihrer Auffrischung durch allerhand pikante Frivolitäten veranlaßt sah, welche, wie z. B. die neuesten Darstellungen des Tiberius, oder des Nero, bereits gar zu stark in das Geistreiche umschlugen.

Der Nibelungenhort.

Dem Schooße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geschlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen wohnt: sie heißen Nibelungen; in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie, gleich Würmern im todten Körper, die Eingeweide der Erde; sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle; goldener Schmuck und scharfe Waffen sind ihr Werk. Den Namen der „Nibelungen", ihre Schätze, Waffen und Kleinode, finden wir nun in der fränkischen Stammsage wieder: als das Licht die Finsterniß besiegte, als Siegfried den Nibelungendrachen erschlug, gewann er als gute Beute auch den vom Drachen bewachten Nibelungenhort.

Napoleon III.: III, 313. — 327. — Nero: IV, 76. X, 114. — Der Nibelungenhort: II, 203. 173.

Der Besitz dieses Hortes, dessen er sich nun erfreut, und dessen Eigenschaften seine Macht bis in das Unermeßliche erheben, da er durch ihn den Nibelungen gebietet, ist aber auch der Grund seines Todes: denn ihn wieder zu gewinnen, strebt der Erbe des Drachen, — dieser erlegt ihn tückisch, wie die Nacht den Tag, und zieht ihn zu sich in das finstere Reich des Todes: Siegfried wird somit selbst Nibelung. Durch den Gewinn des Hortes dem Tode geweiht, strebt aber doch jedes neue Geschlecht ihn zu erkämpfen: sein innerstes Wesen treibt es wie mit Naturnothwendigkeit dazu an, wie der Tag stets von Neuem die Nacht zu besiegen hat, denn in dem Horte beruht zugleich der Inbegriff aller irdischen Macht: er ist die Erde mit all ihrer Herrlichkeit selbst, die wir beim Anbruche des Tages, beim frohen Leuchten der Sonne als unser Eigenthum erkennen und genießen, nachdem die Nacht verjagt, die ihre düsteren Drachenflügel über die reichen Schätze der Welt gespenstisch grauenhaft ausgebreitet hielt.

Betrachten wir den Hort, das besondere Werk der Nibelungen, näher, so erkennen wir in ihm zunächst die metallenen Eingeweide der Erde, dann was aus ihnen bereitet wird: Waffen, Herrscherreif und die Schätze des Goldes. Die Mittel Herrschaft zu gewinnen und sich ihrer zu versichern, sowie das Wahrzeichen der Herrschaft selbst, schloß also jener Hort in sich: der Gottheld, der ihn zuerst gewann, und so selbst, theils durch seine Macht, theils durch seinen Tod, zum Nibelungen ward, hinterließ seinem Geschlecht als Erbtheil den auf seine That begründeten Anspruch auf den Hort: den Gefallenen rächen und den Hort von Neuem zu gewinnen oder sich zu erhalten, dieser Drang macht die Seele des ganzen Geschlechtes aus; an ihm läßt es sich zu jeder Zeit in der Sage, wie namentlich auch in der Geschichte, wieder erkennen, das Geschlecht der Nibelungen-Franken.

Das geistige Aufgehen des Hortes in den heiligen Gral ward im deutschen Bewußtsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zu Theil ward, muß als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten.

Das Nibelungenlied.

Karl der Große, zum wirklichen Besitz der Herrschaft über alle deutschen Völker gelangt, wußte recht wohl, was und warum er es that, als er sorgfältig alle Lieder der Stammsage sammeln und aufschreiben ließ: durch sie wußte er den Volksglauben an die uralte Berechtigung seines Königsstammes von Neuem zu befestigen. Die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder richtete man sich in der Hohenstaufenzeit zum Gebrauch der Lektüre wieder her. In den christlich ritterlichen Dichtungen der hohenstaufischen Periode dürfen wir sehr deutlich das endlich kirchlich gewordene welfische Element, in den neugefügten und gestalteten Nibelungenliedern aber ebenso ersichtlich das, jenem schroff gegenüberstehende, oft noch urheidnisch sich gebahrende, wibelingische Prinzip unterscheiden.

Das arme Volk sang, las und druckte mit der Zeit nun die Nibe-

Der Nibelungenhort: II, 173. — 173. 174. — 194. — Das Nibelungenlied: II, 174. III, 124. II, 164. — II, 199.

lungenlieder, sein einziges ihm verbliebenes Erbtheil vom Horte: nie hörte der Glaube an diesen auf; nur wußte man, daß er nicht mehr in der Welt sei, — denn in einen alten Götterberg war er versenkt, in einen Berg wie der, aus dem ihn Siegfried einst den Nibelungen abgewonnen.

Hatte mich schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Drama's zu machen, was mir nie eingefallen war, so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen „Nibelungenliede“ kannte.

Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und vertheilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen Nibelungenliedes meines Wissens nur einmal, und zwar bereits vor längerer Zeit, von Raupach zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bald aber rührten sich die „Nibelungen“ auch unter unseren Litteraturdichtern. Um den immerhin bedeutenden Stoff vor der Schmach zu bewahren, daß er von einem Musiker dem deutschen Publikum vorgeführt würde, scheint man es vorgezogen zu haben, so gut es eben gehen wollte, auf die altgewohnte, wenn auch nicht sehr wirksame Manier, dem Theaterpublikum schnell etwas aus dem Nibelungenliede vom „grimmen Hagen“ und der „rachsüchtigen Grimmhilde“ vorreden zu lassen. Daß ich diese, der litterarischen Forschung bei weitem näher gestellten Herren nicht zu den gleichen Studien anregen konnte, welche ich über den vorliegenden Mythus machte, muß mir bedauerlich sein, weil erst diese mir die Gestalten desselben in einem für das Drama einzig werthvollen Lichte zeigten.

Niederlande.

Wenn auch im unleugbaren Zusammenhange mit der Entwickelung sämmtlicher europäischer Nationen, verarbeiten sich doch deren Einflüsse, namentlich die Italiens, im heimischen Deutschland auf eigenthümliche Weise: in den deutschen Niederlanden wetteiferte deutsche Kunst und Industrie mit der italienischen in deren glorreichster Blüthe. — Die tapferen Niederländer, welche nach einem ihnen gegebenen Schimpfworte mit Stolz sich „Geusen“ nannten. — Der Zug der Eigenthümlichkeit, durch welchen wir Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen.

Die heutigen Niederlande, der älteste geschichtliche Wohnsitz der fränkischen Stämme. In den Niederlanden, dem alten Sitze der Nibelungen, sei einst — so ging die Sage — ein Ritter des Grales erschienen, dann aber wieder verschwunden, da man verbotener Weise nach ihm geforscht.

Normannen.

Die heidnischen Schaaren der normännischen Eindringlinge taufte der Bischof von Paris durch Ueberwerfung von weißen Hemden haufenweise zu

Das Nibelungenlied: II, 199. — IV, 381. 382. — VI, 371. 372. 373. — Niederlande: X, 57. IX, 394. 80. — II, 167. 194. — Normannen: VIII, 207.

Christen um: durch dieses weiße Hemd war der Götzendiener aus seiner früheren Genossenschaft ausgeschieden, und nun dem Prediger erkennbar, der ihm das Heiligthum der neuen Lehre auch in das Herz gießen konnte. — Da bei der Beurtheilung des Charakters unserer Staaten die geschichtliche Entstehung und Fortbildung derselben uns der unerläßlichsten Berücksichtigung werth dünkt, indem nur hieraus Rechte und Rechtszustände ableitbar und erklärlich erscheinen, so muß die Ungleichheit des Besitzes, ja die völlige Besitzlosigkeit eines großen Theiles der Staatsangehörigen, als Erfolg der letzten Eroberung eines Landes, etwa wie Englands durch die Normannen, oder auch Irlands wiederum durch die Engländer, zu erklären und nöthigenfalls auch zu rechtfertigen für gut dünken.

Norwegen.

Im Sommer 1839 begab ich mich an Bord eines Segelschiffes von Pillau nach London. Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genöthigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; hier tauchte mir auch der „fliegende Holländer“ wieder auf: an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetreibe, Physiognomie und Farbe.

Numa.

Numa war der geistige Gründer des römischen Staates, und der Pontifex maximus, dieser sich stets gleiche Nachkomme Numa's, der eigentliche (geistliche) König der Römer. — Der, aller realen weltlichen Macht allmählich entsagende römische Geist produzirte, nach langer Selbstentfremdung zu seinem Urwesen zurückkehrend, durch Aufnahme des Christenthumes aus sich das Werk der römisch-katholischen Kirche: der Imperator ward ganz wieder Pontifex, Cäsar wieder Numa, in neuer besonderer Eigenthümlichkeit.

Nürnberg.

Wie friedsam treuer Sitten, — getrost in That und Werk,
Liegt nicht in Deutschlands Mitten — mein liebes Nürenberg!

Durch eine lange Herrschaft über die fränkische Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher sie den Königsthron Preußens, endlich den deutschen Kaiserstuhl errichten sollten. Von den Nürnberger Meistersingern wurde zur Zeit der Blüthe des klassischen Humanismus andererseits die altdeutsche Dichtungsweise dem genialen Blick erkenntlich bewahrt.

Mich leitete bei meiner Ausführung und Aufführung der „Meistersinger“, welche ich zuerst sogar in Nürnberg selbst zu veranstalten wünschte, die

Normannen: VIII, 207. 208. X, 342. — Norwegen: I, 18. IV, 321. — Numa: II, 177. 182. — Nürnberg: VII, 315. — IX, 396. VIII, 123. — X, 161.

Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgerthumes einen ernstlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen. Meine Hoffnung auf Nürnberg selbst täuschte mich ganz und gar. Wohl wandte sich der dortige Theaterdirektor wegen der Acquisition der „neuen Oper“ an mich; ich erfuhr zu gleicher Zeit, daß man dort damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu setzen, und legte nun dem Direktor als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der ersten Aufführung der „Meistersinger“ als Beisteuer zu den Kosten der Errichtung jenes Monumentes auf; worauf dieser Direktor mir gar nicht erst antwortete. Dem Denkmal des Hans Sachs gegenüber stellte sich aber in Nürnberg eine imponirende Synagoge reinsten orientalischen Styles auf.

Ließ ich in den „Meistersingern“ meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen, so dünkte mich nun dem erwählten Bayreuth diese gemüthliche Lage mit noch größerem Rechte zugesprochen werden zu können.

Nürnberg: X, 161. — IX, 395.

Odyssee.

Gemeinschaftliches Kunstwerk der heroischen — erobernden — Geschlechts-Genossenschaften: das Epos. In ihm verdrängt der Heroenmythos den Natur-Göttermythos, der solange, in der Lyrik, blühte, als die Geschlechter auf dem Grunde und Boden ihrer heimathlichen Geburtsstätte weilten, und in unmittelbarer Beziehung zu der natürlichen Beschaffenheit derselben blieben. Mischung beider Elemente in der Odyssee. Nach der Wanderung, auf einem fremden Boden und als Herren eines unterjochten Volksstammes werden die geschlechtlichen (Natur-) Götter zu Heroen; im Heros stellt die kriegerische Genossenschaft sich selbst dar, feiert seine Kraft und seine Abenteuer. Stark hervortretende menschliche Individualisirung, wie im Göttermythos Individualisirung der Naturmächte. Schöpferische Theilnahme der ganzen Stammgenossenschaft am Epos.

Odysseus.

In der heitern hellenischen Welt treffen wir den Zug der Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimath, Haus, Heerd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Die Sehnsucht des Odysseus, nach Heimath, Heerd und Eheweib zurück steigerte sich, nachdem sie an den Leiden des „ewigen Juden" bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundenen. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Als Ende seiner Leiden ersehnt der holländische Seefahrer, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese Erlösung kann er nur gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert. Dieß Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.

Odyssee: E. 37. 38. — Odysseus: IV, 327. 328.

Wie der Grundzug des Mythos vom „fliegenden Holländer" im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist, so drückte derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimath, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens aus, das wir im Tannhäuser unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wiederfinden.

Oesterreich.

Karl V., König von Spanien und Neapel, erblicher Erzherzog von Oesterreich, erwählter römischer Kaiser und Oberherr des deutschen Reiches, mit dem Gedanken an die Aneignung der Weltherrschaft, die ihm zugefallen wäre, wenn er Frankreich wirklich hätte bezwingen können, hegte für Deutschland kein anderes Interesse, als dasjenige, es seinem Reiche als fest gekittete Monarchie, wie es Spanien war, einzuverleiben. Die Geschicke ganz Europa's faßten sich in den Sorgen der Politik des deutschen Kaiserhofes zusammen; deutsche Kaisersöhne mußten vier europäische Sprachen erlernen, um einem gerechten Verkehre mit den Gliedern des Reiches gewachsen zu sein. Nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als auf dieses seinen Einfluß ausübte.

Der Oestreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Accent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klassischen Namen der antiken Welt, nur noch in undeutscher Verwelschung vorgesprochen wurde. Deutscher Geist, deutsche Art und Sitte, wurden ihm aus Lehrbüchern spanischer und italienischer Abkunft erklärt; auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten Religion, war eine von der Natur heiter und frohmüthig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher, da vor Allem das Haften am Wahren, Aechten und Freien untergraben werden sollte, als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte. An Karl's V. Wirken hatte sich zuerst das große Ungeschick gezeigt, welches in späterer Zeit fast alle deutschen Fürsten zum Unverständniß des deutschen Geistes verurtheilte. Den Erfolg davon ersehen wir an unserem heutigen öffentlichen Staatsleben: das eigentlich deutsche Wesen zieht sich immer mehr von diesem zurück; theils wendet es sich seiner Neigung zum Phlegma, theils der zur Phantasterei zu; und die fürstlichen Rechte Preußens und Oesterreichs haben sich allmählich daran zu gewöhnen, ihren Völkern gegenüber, da der Junker und selbst der Jurist nicht mehr recht weiter kommt, sich durch — Juden vertreten zu sehen.

Offenbach.

Als ich der Wiener Direktion mich dazu erbot, mit besonderer Berücksichtigung der Kräfte und des Personalbestandes des Theaters ein neues

Odysseus: IV, 355. — Oesterreich: X, 59. VIII, 50. — IX, 115. X, 59. 60. 61.
Offenbach: VI, 383.

Werk eigens für Wien zu schreiben, ward mir der wohlerwogene, schriftliche Bescheid zugetheilt, daß man für jetzt den Namen „Wagner" genügend berücksichtigt zu haben glaube, und es für gut finde, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. Dieser andere war Jacques Offenbach, bei dem wirklich ein besonders für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt wurde.

Auber sollte seine ganze künstlerische Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem so zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offenbach sich behaglich herumwälzen sah. „Fi donc!" mochte er sich sagen, — bis die deutschen Hoftheater kamen, und sich das Ding für ihr Behagen zurecht machten. Da ist denn nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europa's wälzen.

Im Theater feierte der Grieche seine Tragödien, der Spanier seine Auto's, der Engländer die rohen Späße seines Clown's, wie die erschütternden Dramen seines Shakespeare, der Franzose seinen Cancantanz wie seinen spröden Alexandrinerkothurn, der Italiener seine Opernarie, — der Deutsche? Was könnte der Deutsche in seinem Theater feiern? Für jetzt feiert er dort — natürlich: in seiner Weise! — Alles zusammen, fügt dem aber der Vollständigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Goethe, und neuerdings Offenbach hinzu.

Oidipus.

Den Oidipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum nothwendigen Untergange des Staates.

Oidipus hatte einen Mann, der ihn durch eine Beleidigung gereizt und endlich zur Nothwehr gedrängt, erschlagen, und zum Lohne einer dem Lande erwiesenen Wohlthat, die verwittwete Königin desselben zum Weibe genommen. Aber es entdeckte sich, daß der Erschlagene nicht nur der Gemahl dieser Königin, sondern auch der Vater, — und somit sein hinterlassenes Weib die Mutter des Oidipus waren. Oidipus, der seine Mutter ehelichte und mit ihr Kinder zeugte, ist eine Erscheinung, die uns mit Grauen und Abscheu erfüllt, weil sie unsere gewohnten Beziehungen zu unserer Mutter und die durch sie gebildeten Ansichten unversöhnlich verletzt. — Waren nun diese, zu sittlichen Begriffen erwachsenen Ansichten nur deßhalb von so großer Stärke, weil sie unwillkürlich aus dem Gefühle der menschlichen Natur hervorgingen, so fragen wir nun: verging sich Oidipus gegen die menschliche Natur, als er seiner Mutter sich vermählte? — Ganz gewiß nicht. Die verletzte Natur hätte sich sonst dadurch offenbaren müssen, daß sie aus dieser Ehe keine Kinder entstehen ließ; gerade die Natur zeigte sich aber ganz willig: Jokaste und Oidipus, die sich als zwei ungewohnte Erscheinungen begegneten, liebten sich, und fanden sich erst von dem Augenblicke an in ihrer Liebe gestört, als ihnen von Außen bekannt gemacht wurde, daß sie Mutter und Sohn seien. Oidipus und Jokaste wußten nicht, in welcher sozialen Be-

Offenbach: VI, 383. — IX, 69. — VIII, 80. — Oidipus: IV, 81. — 70. 71. 72.

ziehung sie zu einander standen: sie hatten unbewußt nach der natürlichen Unwillkür des rein menschlichen Individuums gehandelt; ihrer Verbindung war eine Bereicherung der menschlichen Gesellschaft in zwei kräftigen Söhnen und zwei edlen Töchtern entsprossen, auf welchen nun, wie auf den Eltern, der unabwendbare Fluch dieser Gesellschaft lastete. Das betroffene Paar, das mit seinem Bewußtsein innerhalb der sittlichen Gesellschaft stand, verurtheilte sich selbst, als es seines unbewußten Frevels gegen die Sittlichkeit innewarb: dadurch, daß es sich um seiner Büßung willen vernichtete, bewies es die Stärke des sozialen Ekels gegen seine Handlung, der ihm schon vor der Handlung durch Gewohnheit zu eigen war; dadurch, daß es die Handlung dennoch trotz des sozialen Bewußtseins ausübte, bezeugte es aber die noch bei Weitem größere und unwiderstehlichere Gewalt der unbewußten individuellen menschlichen Natur.

Wie bedeutsam ist es nun, daß gerade dieser Oidipus das Räthsel der Sphinx gelöst hatte! Er sprach im Voraus seine Rechtfertigung und seine Verdammung zugleich selbst aus, da er als den Kern dieses Räthsels den Menschen bezeichnete. Aus dem halbthierischen Leibe der Sphinx trat ihm zunächst das menschliche Individuum nach seiner Naturunterworfenheit entgegen: als das Halbthier aus seiner öden Felseneinsamkeit sich selbstzerschmetternd in den Abgrund gestürzt hatte, wandte sich der kluge Räthsellöser zu den Städten der Menschen, um den ganzen, den sozialen Menschen, aus seinem eigenen Untergange errathen zu lassen. Als er sich die leuchtenden Augen ausstach, die einem despotischen Beleidiger Zorn zugeflammt, und einem edlen Weibe Liebe zugestrahlt hatten, ohne zu ersehen, daß Jener sein Vater und Diese seine Mutter war, da stürzte er sich zu der zerschmetterten Sphinx hinab, deren Räthsel er nun als noch ungelöst erkennen mußte. — Erst wir haben dieses Räthsel zu lösen, und zwar dadurch, daß wir die Unwillkür des Individuums aus der Gesellschaft, deren höchster immer erneuernder und belebender Reichthum sie ist, selbst rechtfertigen.

Olympos.

Auf ihrem Olympos finden wir bei den Hellenen der Götter Stätte wieder; die Urstadt der ältesten Völker ist in ihrem Gedenken zur Götterstadt geworden. Vom Olympos her sandte der griechische Zeus, der Vater des Lebens, den Göttern, wenn sie die Welt durchschweiften, den jugendlich schönen Hermes als Boten; vom Olympos durchdrang Zeus die Welt mit seinem lebenspendenden Athem; aus dem wolkigen Reiche des Blitzes und des Donners schwang der lockige Zeus sich herab, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden.

Orpheus.

Ueberall, wo das Volk dichtete, trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden

Oidipus: IV, 72. — 72. 73. — Olympos: II, 179. III, 23. 148. IV, 356. — Orpheus: III, 123.

Thiere sicher nicht zu schweigender, ruhig sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte: ihren Ohren mußte die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmuthig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponiren, daß sie unwillkürlich in diesem Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerthen, sondern auch hörens- und sehenswerthen Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Ich frage, ob der Marsch oder Tanz, mit all' diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen, ein würdigeres Motiv zur Formgebung für die Musik seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus?

Otto I.

Der Sachse Otto stellte in neuer Anknüpfung mit Rom das Kaiserthum Karl's des Großen wieder her. Welche Widersetzlichkeit das ganze sächsische Königshaus durchweg zu bekämpfen hatte, wird schon daraus erklärlich, daß Franken und Lothringer, d. h. die zu dem ursprünglich herrschenden Stamme sich zählenden Völker, den Sprossen eines früher von ihnen unterworfenen Volkes nie als rechtmäßigen König anzuerkennen geneigt sein konnten, die übrigen deutschen Stämme aber zur Anerkennung eines über sie alle gesetzten Königs aus einem Stamme, der ihresgleichen und früher gleich ihnen von den Franken unterworfen worden war, sich ebenso wenig durch irgend welchen rechtlichen Grund genöthigt erachten konnten.

Erst Otto I. gelang es, sich Deutschland völlig zu erobern, und namentlich dadurch, daß er gegen die heftigste und hartnäckigste Feindschaft der eigentlichen fränkischen Stämme das Nationalgefühl der von diesen einst unterdrückten deutschen Stämme der Alemannen und Bayern in der Art aufregte, daß er in der Vereinigung ihres Interesses mit seinem königlichen Interesse die Kraft zur Niederhaltung der alten fränkischen Ansprüche gewann. Zur vollkommenen Befestigung seiner Königsgewalt scheint endlich aber auch die Erlangung der römischen Kaiserwürde, wie sie Karl der Große erneuert hatte, gewiß nicht wenig beigetragen zu haben, indem namentlich hierdurch der Glanz des alten fränkischen Herrscherstammes, eine noch unerloschene Scheu gebietend, auf ihn überzugehen schien: als ob sein Geschlecht dieß sehr deutlich erkannt hätte, trieb seine Nachfolger es rastlos nach Rom und Italien, um von dort her mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenscheine zurückzukehren, der daheim ihre heimische Abkunft gleichsam vergessen machen sollte. In der Sehnsucht nach „deutscher Herrlichkeit" kann sich der Deutsche noch heute gewöhnlich nichts anderes träumen, als etwas der Wiederherstellung der römischen Kaiserwürde Aehnliches, wobei selbst dem gutmüthigsten Deutschen ein unverkennbares Herrschergelüst und Verlangen nach Obergewalt über andere Völker ankommt. Mit der aufgegebenen Bedeutsamkeit des römischen Kaiserthumes, dem Verfalle der äußeren politischen Macht, beginnt dagegen erst die rechte Entwickelung des wahrhaften deutschen Wesens. Wenn

Orpheus: III, 123. — V, 248. — Otto I.: II, 184. 159. 160. X, 57.

auch im unleugbaren Zusammenhange mit der Entwickelung sämmtlicher europäischer Nationen, verarbeiten sich doch deren Einflüsse, namentlich die Italiens, im heimischen Deutschland auf so eigenthümliche Weise, daß nun, im letzten Jahrhundert des Mittelalters, sogar die deutsche Tracht in Europa vorbildlich wird, während zur Zeit der sogenannten deutschen Herrlichkeit die Großen des deutschen Reiches sich römisch-byzantinisch kleideten.

Ovid.

Im Ganzen scheint der Trieb zum Versemachen bei unserer Generation aus einer eingeborenen Albernheit hervorzugehen, auf welche Eltern und Erzieher aufmerksam gemacht werden dürften; träfe man beim Durchprügeln eines jugendlichen Dichters einmal auf einen auch hierbei noch Verse machenden Ovid, nun so lasse man den allenfalls laufen.

Otto I.: X, 57. — Ovid: X, 194.

Palestrina.

Papst Marcellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch spekulative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdruckes bedrohte: Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nöthigen Ausdruck ihr wieder verlieh. Seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüthe und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe.

Die ernste Feier des christlichen Gottesdienstes, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausschloß, ließ mit dem ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus zugleich das Wesentliche der antiken Tanzweise ausfallen. Dagegen erfand der christliche Geist, um den Ausdruck der Melodie seinem innersten Sinne gemäß zu heben, die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivirte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte.

Zu welch' wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekanntem Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik. Die verschiedenen Stimmen, welche ursprünglich nur bestimmt waren, den untergelegten harmonischen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich selbst eine frei und ausdrucksvoll fortschreitende Entwickelung, so daß mit Hilfe der sogenannten kontrapunktischen Kunst jede dieser, der eigentlichen Melodie (dem sogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit selbständigem Ausdruck sich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihtesten Meister, ein solcher kirchlicher Gesang in seinem Vortrage eine so wunderbare, das Herz bis in das tiefste Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer andern Kunst sich ihr vergleichen kann. In jenen berühmten Kirchenstücken Palestrina's ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar, während er ohne

Palestrina: II, 335. — — VII, 144. 145. — 145. IX, 98.

diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständniß einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Uebergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun aber diese Farbe selbst nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt.

Den Verfall dieser Kunst in Italien, und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opernmelodie von Seiten der Italiener, kann ich nicht anders als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Mit Palestrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden, wogegen nun der künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis die Religion, wie zugleich die Musik, kontreformirte.

Vornehmen Leuten, die an Palestrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, fiel es ein, sich von Sängern Arien vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, aus Noth zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhange verbundene Verstexte unterlegte. Diese dramatische Kantate ist die Mutter unserer Oper. Von dem Aufkommen der Oper in Italien datirt zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die Demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater“ von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird, daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei. Es war eine schöne Zeit, als ein Papst durch Palestrina's erhabene Musik bestimmt wurde, den Schmuck der Tonkunst, gegen deren überhandgenommene Ausartung er durch ewige Verbannung derselben aus der Kirche einschreiten wollte, dem Gottesdienste zu erhalten; was sagt uns nun die Zeit, in welcher die eben beliebteste Opernarie und Balletmusik zum Credo und Agnus erklingt? —

Schon jetzt werden eine Anzahl geeignet erscheinender Kompositionen Palestrina's und seiner Nachfolger als nöthiger Vorrath der Kirchenstücke für eine Vokalmusik wieder ausgesucht. Um diese Werke, wie dieß erwiesener Maaßen wohl möglich ist, zu der vollen Frische und Wärme religiösen Ausdruckes wieder zu beleben, und für das Einstudiren in diesem Sinne Sorge zu tragen, gilt es vor allem die verloren gegangenen Ueberlieferungen für den Vortrag derselben nach künstlerischem Ermessen wieder herzustellen.

Palestrina: IX, 98. 99. — VII, 145. IX, 103. — — III, 283. VII, 126. 127. VIII, 130. — II, 339.

Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niederen Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntniß des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurtheilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnißnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwickelung der Musik stützte.

Paris.

In Paris ward der Italiener und Deutsche sofort Franzose, und der musikalisch weit geringer begabte Franzose drückte den Leistungen des Auslandes mit solcher Bestimmtheit den Stempel seines Geschmackes auf, daß weit über seine Grenzen hinaus, dieser Geschmack wieder maaßgebend für die Leistungen des Auslandes wurde. Die Eigenthümlichkeit des französischen Geschmackes begründete, unter der Mitwirkung der größten Kunstkräfte aller Nationen, gegen das Ende des vorigen und den Anfang dieses Jahrhunderts den Styl derjenigen Pariser Institute, von welchen aus bis heute der Geschmack fast aller europäischen Nationen beherrscht wird.

Paris ist, mit Ausnahme der ersten Operntheater Italiens, die einzige Stadt der Welt, in der nur Theaterstücke aufgeführt werden, welche einzig für die Bühnen geschrieben und in Allem genau berechnet sind, auf denen sie zur Darstellung gelangen. Der Charakter eines jeden der zahlreichen Pariser Theater, seine Hilfsmittel, der Umfang und die Beschaffenheit seiner Bühne, die Besonderheit der ihm gegenwärtig angehörenden Talente, geben den dramatischen Autoren mit Bestimmtheit die Mittel des Ausdruckes zur Hand, durch die sie einen Gegenstand zur Darstellung zu bringen haben, der sich der Eigenthümlichkeit des Publikums gerade dieses Theaters gegenüber wiederum nach eben jenen Mitteln des Ausdruckes selbst bestimmt. Diese bedingenden und zugleich ermöglichenden Umstände bleiben sich vollkommen gleich bei jedem Pariser Theater, vom kleinsten Vaudevilletheater der Vorstädte an bis zur prunkenden großen Oper: nie wird es einem dieser Theater beikommen, ein Stück aufzuführen, das nicht eigens für es verfaßt wäre, und durch diese vollständige Uebereinstimmung des Zweckes und der Mittel hat sich bei den Darstellern wie beim Publikum ein so sicheres Gefühl von dem wahrhaftigen Wesen einer verständlichen und guten dramatischen Aufführung erzeugt, daß hie und da angestellte Versuche mit fremden Stücken stets erfolglos bleiben mußten.

So ist das theatralische Paris zum einzigen wirklichen Produktor unserer modernen dramatischen Litteratur geworden. Zunächst werden seine Aufführungen in den Provinzialstädten Frankreichs, und dort bereits mit all' den Mängeln der abgehenden Originalität, reproduzirt; des Weiteren leben aber

Palestrina: VIII, 317. — Paris: VIII, 163. — — V, 32. 33. — 33.

auch alle deutschen Theater fast ausschließlich von der Nachahmung der Pariser Bühnen. Mit ganz geringen Ausnahmen ernährt sich unsere ganze öffentliche theatralische Kunstgenußsucht von den Brosamen, die uns Paris von seinem schwelgerischen Mahle abfallen läßt. Die größten deutschen Theater, auf die sich die moderne dramatische Kunst überhaupt nur vom Auslande her verpflanzt hat, verwenden, von prachtliebenden Höfen unterstützt, die ungeheuersten Summen darauf, die Produkte der Pariser Theater auf ihren Bühnen zur Aufführung zu bringen; in neuester Zeit geht man so weit, die Pariser Aufführungen mit peinlicher Genauigkeit auch in Bezug auf Decorationen, Maschinerieen und Kostüme zu kopiren. Wie nichtig und hohl dennoch bei dem größten Kostenaufwande jene kopirten Vorstellungen sind, fühlt Jeder augenblicklich, der in Paris selbst die Theater besuchte, auf denen jene Stücke einheimisch sind. Er erkennt, daß auf den größten deutschen Theatern im günstigsten Falle nur das Alleräußerlichste jener Aufführungen nachgeahmt werden konnte, daß aber der eigentliche Charakter der Darstellung, wie er durch die besondere Eigenthümlichkeit der Talente, für welche die dramatische Komposition berechnet war, bedingt wird, dort meist bis zur Unkenntlichkeit verwischt wurde. Er bemerkt ferner, daß, selbst wenn der Charakter der Originalaufführungen auf deutschen Theatern kopirt werden könnte, diese Aufführungen doch erst dort ihre volle lebendige Farbe und Eindrucksfähigkeit gewinnen, wo sie in einer gesellschaftlichen Umgebung und vor einem Publikum, überhaupt unter Zeit- und Ortsumständen in das Leben treten, die mit den unserigen gar nichts gemein haben, und die unseren Gewöhnungen und Anschauungen durchaus fremd sind.

Die Franzosen kultiviren, mindestens für ihr Pariser Publikum, für jedes Genre ein besonderes Theater; dieses wird von Denen besucht, welchen dieses Genre zusagt: und so kommt es, daß sie, vom intensiven Werthe ihrer Produktionen abgesehen, immer Vorzügliches zu Tage bringen, nämlich immer homogene theatralische Leistungen vor einem homogenen Publikum.*) Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken deßhalb auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Theilen aufgeführt werden. So groß ist eben die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem seiner Theile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer niederen Stufe. Von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung.

---

*) Von der entscheidenden Wichtigkeit einer solchen Lokalitäts-Differenz habe ich selbst ein merkwürdiges Beispiel erlebt, nämlich an dem Schicksale meines Tannhäuser's in Paris, welcher (aus guten Gründen!) in der großen Oper ausgepfiffen wurde, während er, nach dem Dafürhalten Sachverständiger, in einem weniger von seinem Stammpublikum beherrschten Theater der französischen Hauptstadt, vielleicht bis auf unsere Tage, recht gut als bescheidener Abendstern neben der Sonne des Gounod'schen „Faust" hätte fortleuchten können.

Paris: V, 33. 54. 33. 34. — X, 101. VIII. 397. — Anmerkung unter dem Text: X, 134.

(Die große Oper.) Während der französische Musiker, bei übrigens gern zugestandener weniger gründlichen Kenntniß der spezifischen Musik, anerkannt mehr Sinn und Geschick für die dramatische Musik hat, ist man aber gerade in Frankreich darauf gekommen, die dem deutschen Kapellmeister allein überlassenen Funktionen zu theilen, und zwei unterschiedenen Personen zu übergeben. Ein besonders hierzu geeigneter und ausgewählter Gesangsdirigent (chef du chant) studirt den Sängern ihre Partieen ein: er ist für ihre richtige Auffassung, ihre reine Intonation, gute Aussprache und Deklamation, sowie überhaupt für ihre entsprechende und korrekte Vortragsweise, in der Art verantwortlich, daß er eine ernste Aufsicht über ihre Studien auszuüben befugt ist. Diese Anstellung gilt in der Pariser Oper so ehrenvoll, daß ich seiner Zeit den bereits durch seine besten Werke berühmt gewordenen Halévy damit bekleidet antraf. Sein besonderes Verdienst, somit aber auch sein besonderer Ehrgeiz beruht in der von ihm geleiteten fehlerlosen Einübung und Wiedergebung der Gesangspartieen: zu den von ihm am Klaviere abgehaltenen Gesangsproben, stellt sich der Orchesterdirigent (chef d'orchestre), sowie endlich der Regisseur ein; hier wird im Verein nach jeder Seite hin das darzustellende Werk besprochen, nöthige Aenderungen oder Aneignungen festgesetzt, das Tempo geregelt, und dem technischen Plane nach die ganze Aufführung vorausgeordnet, bis dann die Leitung der Proben an den Regisseur, zur genauen Einübung der scenischen Darstellung und ihrer dramatischen Situationen übergeht, in deren entsprechendste Wiedergebung dieser Regisseur nunmehr sein Verdienst und seinen Ehrgeiz setzt. Während der Gesangsdirigent auch diese Proben stets in seinem Sinne überwacht, und z. B. das Recht ausübt, den Gang der scenischen Proben durch eingeschobene Gesangsproben zur Verbesserung eingeschlichener Fehler im Gesange zu unterbrechen, findet nun auch der Orchesterdirigent, welcher diesen Proben ebenfalls mit der Partitur beiwohnt, volle Gelegenheit, mit dem dramatischen und scenischen Charakter der Oper, bis in die feinsten Nüancen hin, sich bekannt zu machen, und seine Partitur sich in dem Sinne anzueignen, daß sie zunächst nichts Anderes als eine getreue Wiedergabe des dramatischen Vorganges, in stetem Bezuge zu diesem, sein soll. Mit diesen Kenntnissen ausgestattet, studirt er nun zunächst wiederum seinem Orchester die Musik ein; er gewinnt hierbei volle Gelegenheit, seine besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten rein als Musiker zu bewähren, ist nun aber auch einzig in den Stand gesetzt, dieß im Sinne einer wirklichen dramatischen Aufführung zu vollbringen.

Unverkennbar verdankt dieser Institution die große Oper zu Paris die große Korrektheit und Vorzüglichkeit ihrer Aufführungen, durch welche selbst Werke von sehr zweifelhaftem Werthe, einfach weil sie die Grundlage einer ganz für sich redenden, fesselnden dramatisch-musikalischen Vorstellung abgeben, zu einer anscheinenden Bedeutung gelangen. Dieser Erfolg ergiebt sich aus einem zweckmäßig geregelten Zusammenwirken zweckmäßig getheilter Funktionen.

(Italienische Oper.) In Paris ist die französische große Oper außerordentlich reichlich, die italienische aber gar nicht dotirt, — worin man gewiß

Paris: Die große Oper: VII, 379. 380. — 380. — Italienische Oper: VII, 387.

keine nationale Einseitigkeit zu erkennen hat, sondern einfach eine praktische Gerechtigkeit, da es sich gefunden, daß die italienische Oper dermaaßen der Liebling der hohen und reichen Gesellschaft ist, daß jeder Impresario, einfach auf dem Wege der Spekulation auf diese Liebhaberei, stets die besten Geschäfte macht, und deßhalb auch gar keiner Subvention bedarf.

(Komische Oper.) Die große Pariser Oper ließ mich gänzlich unbefriedigt durch den Mangel alles Genie's in ihren Leistungen: viel eher wäre die Opéra comique mich zu befriedigen im Stande gewesen; sie besitzt die besten Talente, und ihre Vorstellungen geben ein Ganzes, Eigenthümliches, welches wir in Deutschland nicht kennen. Das, was jetzt für dieses Theater geschrieben wird, gehört aber zu dem Schlechtesten, was je in Zeiten der Entartung der Kunst produzirt worden ist; wohin ist die Grazie Mehul's, Isouard's, Boieldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heut' zu Tage ausschließlich dieß Theater durchrasseln?

(Conservatoire.) Die Wirksamkeit des berühmten Konservatoriums in Paris begründete sich auf die Erhaltung einer dem französischen Geschmacke klassisch geltenden Vortragsweise für die Werke großer Meister, welche den kombinirten französischen Styl zu einem charakteristischen Abschlusse seiner Tendenz gebracht hatten. Die Vortragsweise, welche in dem Konservatorium gepflegt und erhalten wurde, ging demnach ursprünglich von den großen musikalischen Kunstinstituten aus, in welchen die bedeutendsten Künstler der Nation unmittelbar gewirkt und geschaffen hatten.

(Conservatoire-Concerte 1839.) An dem Ursitze der „frechen Mode" hatte Beethoven's Genius schon die edelste Eroberung begonnen: was dort unsere Denker, unsere Dichter, nur mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute berührten, das hatte die Beethoven'sche Symphonie schon im tiefsten Innern erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns.

Von der allergründlichsten Belehrung ward es für mich, von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die „neunte Symphonie" gespielt zu hören. Hier fiel es mir wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, und diese Melodie sang das Orchester. Das war das Geheimniß. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von besonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieser Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters diese Symphonie probiren lassen, eben nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfunden, von

Paris: Italienische Oper: VII, 387. — Komische Oper: I, 20. — — Conservatoire: VIII, 162. — Conservatoire-Concerte 1839: IX, 150. 151. — VIII, 338. 340. 338.

welchem Eindrucke schwer zu sagen ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten sich bequemt hätten. Dieser bestimmte Jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu studiren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'sche Melos jedem Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und Alles gehorchte ihm. — Um sie richtig „singen" zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaaß gefunden worden sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen. Die Schönheit des hierdurch erreichten Vortrages bleibt mir jetzt noch ganz unbeschreiblich.

(Pariser Publikum.) Wer die höchst spontanen Kundgebungen des Pariser Publikums bei einer zart ausgeführten Nüance des Schauspielers oder Musikers, sowie überhaupt bei der Manifestation eines schicklichen Formensinnes erfahren hat, wird, von Deutschland kommend, hiervon wahrhaft überrascht worden sein. Man hatte den Parisern gesagt, ich verurtheile und vermiede die Melodie: als ich ihnen vor längerer Zeit in einem Konzerte den Tannhäuser-Marsch vorspielen ließ, unterbrach das Auditorium nach den sechzehn Takten des ersten Cantabile's mit vollstem Beifallssturme das Tonstück: hier war es ersichtlich, daß Alles mit zarter Aufmerksamkeit der Entwickelung des melodischen Gedankens folgte, um, gleichsam bei dem Punktum der Phrase angekommen, auf das Lebhafteste seine Freude zu bezeigen. Nirgends habe ich dieß in Deutschland angetroffen; hier fehlt es eben an jeder Ausbildung eines Styles, in Folge deren der reine Kunstgeschmack des Publikums zu einiger Sicherheit gelangen könnte, um vermöge eines verfeinerten Sinnes für Form den psychologischen Zufall der Eindrücke in so weit beherrschen zu können, daß die Empfänglichkeit dafür nicht einzig dem Temperamente überlassen bliebe.

In der Vorliebe für die virtuose Seite der Leistungen gehen die Pariser so weit, daß ihr ästhetisches Interesse sich nur auf diese bezieht und dagegen auffälliger Weise das Gefühl für edle Wärme, ja selbst für offenbare Schönheit, immer mehr in ihnen erkaltet. Wenn ich im Pariser Conservatoire seinerzeit die räthselhafte neunte Symphonie Beethoven's auf das Publikum bis zur Extase wirken hörte, so geschah dieses in Folge einer so unglaublich vollendeten Technik der Ausführung, daß ich in Zweifel gerieth, ob es nicht eben nur diese äußerste Virtuosität der Leistung des Orchesters gewesen sei, welche diese Wirkung hervorbrachte. Gewiß ist es, daß im Gegensatze hierzu die bei uns zur Gewohnheit gewordene Anerkennung dieses jetzt sehr häufig aufgeführten wunderbaren Werkes mir, der ich die meist sehr undeutliche Aufführungsart desselben zu jener Pariser Leistung halten konnte, wiederum

Paris: Conservatoire-Concerte 1839: VIII, 338. 340. 341. 338. — — Publikum: X, 102. — I, 221. VIII, 207.

Zweifel darüber erweckte, ob das Verständniß des deutschen Publikums nicht nur ein rein vorgebliches wäre. Hier wie dort möchte der Zweifel, wenn er sich ganz auf die eine Seite werfen wollte, zu weit gehen.

Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigen Sehens. Es war dieß am Schließungstage der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867. Den Schulen war an diesem Tage der freie Besuch derselben gestattet worden. Am Ausgange des Gebäudes durch den Einzug der Tausende von männlichen und weiblichen Zöglingen der Pariser Schulen festgehalten, verblieb ich eine Stunde lang in der Musterung fast jedes Einzelnen dieses, eine ganze Zukunft darstellenden, Jugendheeres verloren. Mir wurde das Erlebniß dieser Stunde zu einem ungeheuren Ereigniß, so daß ich vor tiefster Ergriffenheit endlich in Thränen und Schluchzen ausbrach: dieß wurde von einer geistlichen Lehrschwester beachtet, welche einen der Mädchenzüge mit höchster Sorgsamkeit anleitete und am Portale des Einganges wie verstohlen nur aufzublicken sich erlaubte; zu flüchtig nur traf mich ihr Blick, um, selbst wohl im günstigsten Fall, von meinem Zustande ihr ein Verständniß zu erwecken; doch hatte ich mich soeben bereits gut genug im Sehen geübt, um in diesem Blicke eine unaussprechlich schöne Sorge als die Seele ihres Lebens zu lesen. Diese Erscheinung erfaßte mich um so eindringender, als ich nirgends sonst in den unabsehbaren Reihen der Gefährten und Führer auf eine gleiche, ja nur ähnliche getroffen war. Im Gegentheile hatte mich hier Alles mit Grauen und Jammer erfüllt: ich ersah alle Laster der Weltstadtsbevölkerung im Voraus gebildet, neben Schwäche und Krankhaftigkeit, Rohheit und boshaftes Begehren, Stumpfheit und Herabgedrücktheit natürlicher Lebhaftigkeit, Scheu und Angst neben Frechheit und Tücke. Dieß Alles angeführt von Lehrern allermeist geistlichen Standes in der häßlich eleganten Tracht des neumodischen Priesterthums; sie selbst willenlos, streng und hart, aber mehr gehorchend als herrschend. Ohne Seele Alles — außer jener einen armen Schwester.

Ein langes tiefes Schweigen erholte mich von dem Eindrucke jenes ungeheueren Sehens. Sehen und Schweigen: dieß wären endlich die Elemente einer würdigen Errettung aus dieser Welt. Nur wer aus solchem Schweigen seine Stimme erhebt, darf endlich auch gehört werden.

Parsifal.

(Vorspiel.) „Liebe — Glaube: — Hoffen?"

Erstes Thema: „Liebe." „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unserer Liebe Willen!" (Verschwebend von Engelsstimmen wiederholt.) „Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!" — (Wiederum verschwebend wiederholt.) —

Zweites Thema: „Glaube." Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. — Der erneueten Verheißung antwortet der Glaube, aus zartesten Höhen

Paris: Publikum: VIII, 207. — — X, 410. 411. — 411. — Parsifal: E. 106. — 106. — 106.

wie auf dem Gefieder der weißen Taube sich herabschwingend, — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Oelberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt, und glüht nun mit himmlischer Segensgluth im Kelche auf, über alles was lebt und leidet die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligthumes sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und — hoffen!

Daß ich selbst die Hoffnung noch nicht aufgegeben habe, bezeuge ich dadurch, daß ich die Musik zu meinem „Parsifal" in diesen Tagen vollenden konnte. Wie die beglückendste Gunst meines erhabenen Wohlthäters mich einst zu der Entwerfung dieses Werkes begeisterte, hat mich jetzt das noch nicht verlorene Vertrauen auf den deutschen Geist bei seiner Ausführung erwärmt. Indem ich mit seiner Dichtung eine unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt, glaube ich die Veranlassungen, welche den „Ring des Nibelungen" dem Bühnenfestspielhaus in Bayreuth entführten, für den „Parsifal" schon dadurch unmöglich gemacht zu haben.

In welcher Weise die einzigen Aufführungen des „Parsifal" in Bayreuth den Hoffnungen dienen können, welche ich wohlwollenden Freunden erweckt habe, und die nun von diesen sorglich festgehalten werden dürften, nämlich die Hoffnungen auf die Begründung einer „Schule", — wird sich aus dem Charakter dieser Aufführungen und der Umstände, unter denen sie stattfinden, leicht ergeben. Schon jetzt sah ich mich, der im Laufe eines Monates beabsichtigten vielen Aufführungen wegen, veranlaßt, namentlich die anstrengendsten Partien mehrfach zu besetzen, um so jedenfalls der Störung durch mögliche Erkrankungen vorzubeugen: es ward mir dieß leicht, da ich die Zusage jedes der talentvollen Künstler, um deren Mitwirkung ich warb, gern und willig erhielt. Dieser freundliche Umstand hat es mir eingegeben, für jetzt und in Zukunft die Bayreuther Bühnenfestspiele jedem mir bekannt werdenden begabten Sänger als Uebungsschule in dem von mir begründeten Style zu eröffnen, was mir im praktischen Sinne zugleich den Vortheil gewährt, durch eine hierfür getroffene Uebereinkunft den störenden Einwirkungen der, unter den bestehenden Theaterverhältnissen sehr erklärlichen eifersüchtigen Rangstreitigkeiten der Künstler vorzubeugen. Der Vorzüglichste wird sich nämlich sagen, daß, wenn er heute zurücktritt, er dem für ihn eintretenden Genossen in jeder Hinsicht ein bildendes und förderndes Beispiel giebt; von dem Geübtesten wird der weniger Erfahrene lernen, ja, an den Leistungen des Andern sogar ersehen, was zur Vervollkommnung der allgemeinen Kunstleistung überhaupt noch fehlt.

Parsifal: E. 106. 107. — — X, 179. 180. 366. — 366. 367.

Rangstreitigkeiten konnten unmöglich da aufkommen, wo sechs Sängerinnen sogenannter erster Fächer die unbenannten Führerinnen der Blumenmädchen Klingsor's übernommen hatten: gewiß, — hätte es in Wahrheit erst eines Beispieles für die Darsteller der ersten Partien bedurft, so wäre ihnen dieses von dem künstlerischen Einmuthe der Leistungen jener Zauberblumen=Mädchen gegeben worden. Von ihnen wurde mir zunächst auch eine der wichtigsten Anforderungen erfüllt, welche ich zur ersten Grundlage des richtigen Gelingens ihres Vortrages machen mußte: der vom Operngesange unserer Zeit den Sängern der heutigen Theater zu eigen gewordene leidenschaftliche Accent, durch welchen jede melodische Linie unterschiedslos durchbrochen zu werden pflegt, sollte hier durchaus nicht mehr sich vernehmen lassen. Sogleich ward ich von unseren Freundinnen verstanden, und alsbald gewann ihr Vortrag der schmeichelnden Weisen das kindlich Naive, welchem, wie es andererseits durch einen unvergleichlichen Wohllaut rührte, ein aufreizendes Moment sinnlicher Verführung, wie es von gewissen Seiten als vom Komponisten verwendet vorausgesetzt wurde, gänzlich ferne blieb. Ich glaube nicht, daß ein ähnlicher Zauber des anmuthigst Mädchenhaften durch Gesang und Darstellung, wie er in der betreffenden Scene des „Parsifal" von unseren künstlerischen Freundinnen ausgeübt wurde, je sonst schon zur Wirkung kam.

Was hier als Zauber wirkte, nun als **Weihe** die ganze Aufführung des Bühnenfestspieles durchdringen zu lassen, wurde im Verlaufe der Uebungen und Vorstellungen zur angelegentlichsten Sorge Aller, und welchen ungewohnten Stylanforderungen hierbei zu genügen war, wird bald ersichtlich, wenn das Stark=Leidenschaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Theilen des Drama's zum Ausdruck kommen sollte, seinem wahren Charakter nach sich nicht verleugnen durfte. Das alles Maaß überschreitende Gewaltsame in den Ausbrüchen schmerzlichster Leidenschaft, das ja dem tieftragischen Stoffe wie zu seiner Entlastung naturgemäß zugehörig ist, kann nur dann seine erschütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überschrittene **Maaß** eben durchweg als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten ist. Dieses Maaß dünkte uns nun am sichersten durch Ausübung einer weisen Sparsamkeit in der Verwendung des Athems, wie der plastischen Bewegung, festgehalten zu werden. So gelang es uns, lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten, obgleich in ihnen die empfindungsvollsten Accente in mannigfaltigster Färbung wechselten, — wofür ich die längere Erzählung **Kundry's** vom Schicksale Herzeleide's im zweiten Aufzuge, sowie die Beschreibung des Charfreitags=Zaubers durch Gurnemanz im dritten Aufzuge als beredte Beispiele unseren Zuhörern zurückrufe.

Im Betreff der Scene im weitesten Sinne war zuvörderst die richtige Herstellung der Kostüme und der Dekorationen unserer Sorgfalt anheim gegeben. Waren wir durchaus beflissen, dem idealen Gralstempel die höchste feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild dafür nur den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst entnehmen, so lag es uns wiederum daran, die Pracht dieses Gehäuses eines göttlichsten Heiligthumes keineswegs auf die Tracht der Gralsritter selbst übertragen zu wissen: eine

Parsifal: X, 384. 385. — 385. 386. 387. — 390. 391.

edle klosterritterliche Einfachheit bekleidete die Gestalten mit malerischer Feierlichkeit, doch menschlich anmuthend. Die Bedeutung des Königs dieser Ritterschaft suchten wir in dem ursprünglichen Sinne des Wortes „König", als des Hauptes des Geschlechtes, welches hier das zur Hut des Grales ausgewählte war: durch nichts hatte er sich von den anderen Rittern zu unterscheiden, als durch die mystische Wichtigkeit der ihm allein vorbehaltenen erhabenen Funktion, sowie durch sein weithin unverstandenes Leiden. — Für das Leichenbegängniß des Urkönigs Titurel hatte man uns einen pomphaften Katafalk, mit darüber von hoch herab hängender schwarzer Sammet-Draperie, vorgeschlagen, die Leiche selbst aber in kostbarem Prunkgewande mit Krone und Stab, ungefähr so wie uns öfter schon der König von Thule bei seinem letzten Trunke vorgestellt worden war. Wir überließen diesen grandiosen Effekt einer zukünftigen Oper, und verblieben bei unserem durchgehends eingehaltenen Prinzipe einer weihevollen Einfachheit.

Von der glücklichsten Akustik seiner Aufstellung im zweckmäßigsten Verhältnisse zur deutlichen Sonorität der Gesammtwirkung mit den Sängern der Scene getragen, erreichte unser Orchester eine Schönheit und Geistigkeit des Vortrages, welche von jedem Anhörer unserer Aufführungen auf das Schmerzlichste vermißt werden, sobald er in den prunkenden Operntheatern unserer Großstädte wieder der Wirkung der rohen Anordnungen für die dort gewöhnte Orchester-Verwendung sich ausgesetzt fühlt. Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umschließenden akustischen wie optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtsein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zu Tage.

Verdankte ja auch der „Parsifal" selbst nur der Flucht vor derselben seine Entstehung und Ausbildung! Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisirten und legalisirten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schauervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten erscheint dann aber wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele.

Peisistratos.

Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre wieder her. Als das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-litterarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieses im Volksleben bereits verblüht; und während jene Professoren und Litteraturforscher im fürstlichen Schlosse des Peisistratos mit Behagen an ihrer eigenen Unproduktivität an der Konstruktion eines litterarischen Homeros arbeiteten, brachte Thespis bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, stellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüstete

Parsifal: X, 391. — 394. — 394. 395. — Peisistratos: III, 124. 125.

die Bühne, betrat sie, und schilderte nicht mehr, wie im Epos, die Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar. Bei dem Volke ist Alles Wirklichkeit und That; es handelt, und freut sich dann im Denken seines Handelns. So jagte das heitere Volk von Athen die trübsinnigen Söhne des kunstsinnigen Peisistratos bei einer hitzigen Veranlassung zu Hof und Stadt hinaus, und bedachte dann, wie es bei dieser Gelegenheit ein sich selbst angehörendes freies Volk geworden sei.

Perikles.

Mit seinem herrlichen konservativen Kunstwerk, der Oresteia, stellte sich Aischylos als Dichter dem jugendlichen Sophokles, als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegen. Der Sieg des Perikles war im Geiste der fortschreitenden Entwickelung der Menschheit, aber die Niederlage des Aischylos war der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates. — Sokrates war nicht der Meinung, daß Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande gewesen wären, denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. — Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich das große Gesammtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auflöste, zersplitterte sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen.

Phidias.

Ganz wie zu der in symbolisirender Konvention sich bewegenden Tempelcäremonie die Aufführung eines Aischyleischen Drama's sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der Griechen im Vergleich mit den Werken ihrer Blüthe aus: diese Blüthe trat in der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, daß Phidias als der jüngere Zeitgenosse des Aischylos erscheint. Der Plastiker überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen Konvention, als bis Aischylos den priesterlichen Chortanz zum lebenvollen Drama ausgebildet hatte.

Erst wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden.

Philoktetes.

So unentstellt stand das urzeugende Wesen der Individualität vor der Seele des Dichters, daß ihr ein Sophokleischer Aias und Philoktetes entsprießen konnten, — Helden, die keine Rücksicht der allerklügsten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand.

Peisistratos: IV. 125. — Perikles: III, 35. VIII, 410. III, 17. — Phidias: VIII, 85. — III, 131. — Philoktetes: IV, 81.

Piccini.

Die Pariser Große Oper erschien uns, Alles in Allem, mehr italienisch als französisch; dieses seriöse lyrische Theater Frankreichs sollte wohl immer dem Ausländer, heiße dieser nun Gluck oder **Piccini**, oder neuerer Zeit Spontini oder sogar Rossini, angehören.

Der Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris war nichts Anderes als ein, seiner Natur nach unentscheidbarer, Kontrovers darüber, ob das Ideal des Drama's in der „Oper“ zu erreichen sei; Diejenigen, welche diese These bejahend aufrecht erhalten zu dürfen glaubten, wurden trotz ihrer anscheinenden Siege durch die Gegner im bedenklichen Schach gehalten, sobald diese in der Oper die Musik in der Weise prädominirend bezeichneten, daß dieser allein und nicht der Poesie ihre Erfolge beizumessen seien.

August Graf von Platen.

Der schwungvolle Ernst, welcher die Geister der Nation noch im Beginne dieses Jahrhunderts durchleuchtete, war erloschen. Auch die Reihe hochbegabter Epigonen, welche von Kleist bis zu **Platen** die unerschöpfliche Begabung des deutschen Geistes noch kräftig kundthaten, war nun geschlossen: für die Herstellung einer würdigen Grabstätte des längst verschiedenen letzten deutschen Dichters in Syrakus wurden kürzlich heimathliche Beiträge gesammelt. Eine andere Zeit war angebrochen: „die Jetztzeit“, wie sie leibt und lebt. Der Besieger Platen's sandte uns aus Paris, seiner Wahlheimath, seine witzigen Couplets in deutsch-poetischer Prosa zu, und H. Heine'scher Geist ward jetzt der Vater einer Litteratur, deren eigentlicher Charakter in der Verspottung jeder ernstlichen Litteratur bestand.

Platon.

Die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt, sind, nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen, das Objekt der schönen Künste überhaupt: der **Dichter** verdeutlicht diese Ideen durch eine, eben nur seiner Kunst eigenthümliche Verwendung der an sich rationalen Begriffe, dem anschauenden Bewußtsein. Von dem „Poietes“ der alten Welt behauptete Platon, daß er den Hellenen ihre Götter erfunden habe. Ihm würde der „Seher“ vorausgegangen zu sein scheinen, etwa wie dem Dante jener verzückte Mönch durch seine Vision den Weg durch Himmel und Hölle gewiesen hatte. Der ungeheure Fall bei ihrem einzigen — „dem“ — Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, daß er Seher und Dichter zugleich war; weßhalb denn auch Homeros, gleich dem Teiresias, blind vorgestellt wurde. Wem die Götter nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa Das ersehen ließe, was diese, in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach außen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten

Piccini: IX, 57. — VII, 140. — August Graf von Platen: VIII, 77. — Platon: IX, 84. X, 189.

Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieser Dichter sah als „Seher“ nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und daß er dieß den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, daß es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter.'

Der naive Dichter der alten Welt war vor Allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derselben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darsteller im lebendigen Drama. Der Form dieses dreifachen Dichters bemächtigte sich zuerst Platon für seine so dramatisch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogischen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gastmahl“ des dichterischen Philosophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, stets dem Didaktischen sich zuneigenden, Litteratur-Poesie angesehen werden könnten. Hier sind die Formen der naiven Poesie nur noch zur Verständlichung philosophischer Thesen in einem abstrakt populären Sinne benutzt, und die bewußt wirkende Tendenz tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes.

Den ächt antiken dorischen Staat suchte Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten.

Wir bemerken, daß gerade diejenigen Punkte, in welchen überragende geistige Größen mit ihrer Zeit und Umgebung sich berühren, die Ausgänge von Irrthümern und Befangenheiten für ihre eigenen Kundgebungen werden, so daß eben die Einwirkungen der Zeit sie in einem tragischen Sinne verwirren und das Schicksal der großen geistigen Individuen dahin entscheiden, daß ihr Wirken, dort wo es ihrer Zeit verständlich zu sein scheint, für das höhere Geistesleben sich als nichtig erweist, und erst eine spätere Nachwelt den wahren Sinn ihrer Offenbarungen erfaßt. Platon's Zeit- und Weltumgebung war eine eminent politische; ganz von dieser abliegend konzipirte er seine Ideenlehre, welche in den spätesten Jahrhunderten erst ihre richtige Würdigung und wissenschaftliche Ausbildung erhielt. Auf den Geist seiner Zeit und Welt angewendet, gestaltete sich ihm diese Lehre dagegen zu einem Systeme für den Staat von so wunderlicher Ungeheuerlichkeit, daß hiervon zwar das größeste Aufsehen, zugleich aber auch die größeste Verwirrung über den eigentlichen Gehalt seiner Ideenlehre ausging. Offenbar wäre Platon am Ganges gerade in diesen Irrthum über die Natur des Staates nicht verfallen; in Sicilien erging es ihm dafür sogar übel.

Was demnach seine Zeit und Umgebung für die Kundgebung dieses seltenen Geistes förderte, geschah nicht eben zu seinem Vortheile, so daß seine wahre Lehre, die Ideenlehre, als ein Produkt seiner Zeit und Mitwelt zu betrachten gewiß keinen Sinn hat.

Plutarch.

Wer die antike Religiosität verspotten möchte, lese in den Schriften des Plutarch, eines klassisch gebildeten Philosophen aus der späteren, so ver-

Platon: X, 189. — IX, 166. — — IX, 145. — X, 127. 128. — Plutarch: X, 165.

rufenen Zeit der römisch-griechischen Welt, wie dieser sich über Aberglauben und Unglauben ausspricht, und er wird bekennen, daß wir von keinem unserer kirchlichen Theologen kaum etwas Aehnliches, geschweige denn etwas Besseres würden vernehmen können. Hiergegen ist unsere Welt aber religionslos. Wie sollte ein Höchstes in uns leben, wenn wir das Große nicht mehr zu ehren, ja nur zu erkennen fähig sind? Was nun gar soll diese Welt mit dem Höchsten zu schaffen haben? Wie kann ihr Anbetung der Leiden des Erlösers zugemuthet werden? Das wäre ja, als wenn man die Welt nicht für vortrefflich hielte!

Man lese Plutarch's schöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seethiere“, um sich, zartsinnig belehrt, zu den Ansichten unserer Gelehrten u. s. w. voll Beschämung zurückzuwenden. — In vieler Beziehung dürften wir die Thiere zum Zwecke der Veredelung unserer Sittlichkeit, ja als untrügliches Zeugniß für die Wahrhaftigkeit der Natur, zu unserer Selbsterziehung benützen. Einen Wegweiser hierfür giebt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit, ein Gespräch des Odysseus mit seinen, von Kirke in Thiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äußerster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge genau gefolgt ist, wird sich schwer damit zurecht finden, wenn er heut zu Tage die durch unsere Zivilisation in Unthiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will.

Polen.

Es dürfte nicht schwer fallen, den Polen aus seinem „Mazurek“, wie den Spanier aus seinem „Fandango“, den Neapolitaner aus seiner „Tarantella“, sich zu einer entsprechenden Vorstellung zu bringen.

Friedrich I. von Hohenstaufen nöthigte die Fürsten der angrenzenden Völker, namentlich der Dänen, Polen und Ungarn, ihre Länder als Lehen von ihm zu empfangen. — An der Unselbständigkeit seines äußeren Gebahrens, an der Unbeholfenheit, ja Lächerlichkeit seines öffentlichen Benehmens von den Nationen Europas als „Deutscher“ erkannt zu werden, gereicht dem Deutschen weniger zur Schande, als wenn er das ihm übergeworfene Zwangskleid mit einer gerade ihn unkenntlich machenden Grazie und Sicherheit getragen hätte, etwa wie der Pole das der französischen Kultur. — Der Pole und Ungar verstand nicht den Werth, welchen eine volksthümliche Entwickelung der Gewerbethätigkeit und des Handels für das eigene Volk haben würde: der Jude zeigte es, indem er sich den verkannten Vortheil aneignete. Von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her konnte sich endlich der Jude recht zuversichtlich auch bei uns ansiedeln.

Nach großer Begeisterung für das kämpfende Polen (1830—32) war schließlich meine Trauer um das gefallene sehr lebhaft: so stark aber war mein Empfängnißvermögen damals noch von rein künstlerischen Eindrücken zum Nachahmungstriebe angeregt, daß ich gerade um diese Zeit mich am aus-

Plutarch: X, 165. — 262. 264. — Polen: IX, 63. — II, 189. IX, 380. X, 61. 346. — IV, 312.

schließlichsten mit Musik beschäftigte und sogar einen mir angebotenen Text zu einer Oper „Koszìusko" von mir wies.

Preußen.

Durch eine lange Herrschaft über die fränkische Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher sie den Königsthron Preußens, endlich den deutschen Kaiserstuhl errichten sollten.

Der preußische Staat ist, bis auf die heutigen mißverständnißreichen Tage (1867), das Werk Friedrich's des Großen; nach dem Erlöschen des reichsständischen Lebens war Nichts als der auf Territorialbesitz begründete Patriarchalstaat übrig geblieben: dem Lande eine solche Verwaltung zu geben, daß es als bloßes bevölkertes Territorium den möglichsten Ertrag abwürfe, war die Aufgabe der Regierung. Das Ergebniß seiner Auffassung des Staates, und der Erfolg seiner Staatsorganisationen liegen am schärfsten ausgeprägt im modernen französischen Kaiserstaate vor uns. Als die Krone Preußen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preußischen Staatswesens, der von uns charakterisirten Schöpfung Friedrich's des Großen, auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in seiner fortschreitenden Staatsorganisation gänzlich nur die Tendenz des preußischen Staatswesens verfolgte? Nothwendig, daß beide eines Tages auf dem gleichen Punkte sich begegnen und auf einander treffen würden: der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden haben.

Auch Preußen muß und wird erkennen, daß der deutsche Geist es war, der in seinem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft ihm einst die Kraft gab, welche es jetzt einzig nach den Gesetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet: diesem Geiste im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber so viel als selbst die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.

Einzig eine Heeresorganisation behielt Preußen bei, welche den Zeiten des deutschen Aufschwunges entstammte: mit diesem letzten Reste des sonst überall ausgerotteten deutschen Geistes gewann die Krone Preußen, zum Erstaunen der ganzen Welt, nach einem halben Jahrhunderte die Schlacht bei Königgrätz. So groß war der Schrecken vor diesem Heere in allen europäischen Kriegsräthen, daß selbst den als mächtigst angesehenen französischen Kriegsherrn das sorgende Verlangen ankommen mußte, so Etwas, wie diese „Landwehr", seiner mit Recht so berühmten Armee einzubilden. Wir sahen vor Kurzem, wie das ganze französische Volk gegen diesen Gedanken sich sträubte. Dieß also hat die französische Civilisation nicht zu Stande gebracht, was dem mit Füßen getretenen deutschen Geiste so schnell und dauernd gelang: ein wahrhaftes Volksheer zu bilden. Sie greift zum Ersatz dafür zu neuen Gewehrerfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie wird Preußen

Polen: IV, 312. — Preußen: IX, 396. — VIII, 133. 156. — 156. — — 53. 54.

dem entgegnen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehre, oder — durch die Benutzung der Erkenntniß seiner wahren, für jetzt von keinem europäischen Volke ihm abzulernenden Machtmittel?

Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft steht in der Geschichte, gegen welche die französische Civilisation für immer erbleicht.

Der letzte Gewaltherrscher Frankreichs vermeinte, für die Sicherung seiner Dynastie und im Interesse der Zivilisation nöthig zu haben, Preußen eine Schlappe beizubringen, und da Preußen sich hierzu nicht hergeben wollte, mußte es zu einem Kriege für die deutsche Einheit kommen. Die deutsche Einheit wurde demzufolge erkämpft und kontraktlich festgesetzt: was sie aber sagen sollte, war wiederum schwer zu beantworten.

Prokrustes.

Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zart gegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an dem Vorspiel zu den „Meistersingern" nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustes-Bett solch' eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff davon zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet, lernte nun auch z. B. das Dresdener Publikum, das einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur das Vorspiel zu den Meistersingern, sondern das ganze Werk (so weit es nicht von vornherein gestrichen war) kennen.

Prometheus.

Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über alles herrliche Adur-Symphonie erschuf. Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Thon oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebenspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus' Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens' es nur dem Ohre. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte bieten mögen? Die Menschen, deren Herzen

Preußen: VIII, 54. — 54. — — X, 326. 327. — Prokrustes: VIII, 403. — 403. 404. — Prometheus: III. 113. 114. — 114.

so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? — Ach, von nirgends her kam ihm ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Erst wo die beiden Prometheus' — Shakespeare und Beethoven — sich die Hand reichen, wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden, wo die nachgebildete Natur in dem weiten, von warmem Leben durchwehten Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden.

(Aischylos' Prometheus.) Das Volk der Griechen erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen.

(Liszt's Prometheus). Ich frage, ob die charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Prometheus nicht ein würdigeres Motiv zur musikalischen Formgebung seien, als der Marsch oder Tanz, mit allen diesen Aktus vergegenwärtigenden Vorstellungen? Ist es nicht edler und befreiender für die Musik, wenn sie ihre Form der Vorstellung des Orpheus- und Prometheus-Motives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt?

Pythagoras.

Von je ist es, mitten unter dem Rasen der Raub- und Blutgier, weisen Männern zum Bewußtsein gekommen, daß das menschliche Geschlecht an einer Krankheit leide, welche es nothwendig in stets zunehmender Degeneration erhalte. Manche aus der Beurtheilung des natürlichen Menschen gewonnene Anzeichen, sowie sagenhaft aufdämmernde Erinnerungen, ließen sie die natürliche Art dieses Menschen, und seinen jetzigen Zustand demnach als eine Entartung erkennen. Ein Mysterium hüllte Pythagoras ein, den Lehrer der Pflanzen-Nahrung; kein Weiser sann nach ihm über das Wesen der Welt nach, ohne auf seine Lehre zurückzukommen. Stille Genossenschaften gründeten sich, welche verborgen vor der Welt und ihrem Wüthen die Befolgung dieser Lehre als ein religiöses Reinigungsmittel von Sünde und Elend ausübten.

Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz: die Zahlen des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen.

Pythia.

„Erkenne dich selbst, und du hast die Welt erkannt", — so die Pythia; „schau' um dich, dieß Alles bist du", — so der Brahmane.

Prometheus: III, 114. — 131. — — 15. — V, 248. — Pythagoras: X, 297. — IX, 145. — Pythia: X, 338.

Durch seine Priesterin zu Delphoi verkündete Apollon den Fragenden das Urgesetz griechischen Wesens, und hielt so dem in leidenschaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen, ungetrübten Spiegel seiner innersten, unwandelbar griechischen Natur vor. Gott und Priester zugleich, sprach sich der Grieche durch das tragische Kunstwerk das Orakel der Pythia.

Die alte Lehrsentenz mochte noch — wie in den Orakelsprüchen der Pythia — auf priesterlicher und Volksgesangsmelodie fußen. Noch heute kennen wir die ächtesten Volksmelodien nur mit nachgedichteten späteren Texten.

Gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschooße Gaia's entsteigenden Dämpfen, versetzt die aus dem „mystischen Abgrunde" des Orchesters geisterhaft erklingende Musik den Zuschauer in den begeisterten Zustand des Hellsehens, in welchem das erschaute scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.

Pythia: III, 13. 16. — X, 193. IV, 180. — — IX, 402.

Racine.

In weitester Entfernung von Shakespeare's Drama treffen wir auf dessen vollkommensten Gegensatz in der Tragédie des Racine. Von seinem heimischen Volksschauspiele wandte sich der gebildete Italiener und Franzose ab, dagegen ging er auf die historische Wurzel seiner Sprache zurück, und wählte zunächst aus römischen Dichtern, den litterarischen Nachahmern der Griechen, sich Muster auch für das Drama. Das rohe, mit Teppichen verhängte Brettgerüste der brittischen Schaubühne konnte ihm nicht behagen; als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modifikationen ihre Scene herzustellen hatten. Stabilität der Scene ward als maaßgebendes Haupterforderniß für das ganze Drama festgestellt, und hierin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Drama's, den Regeln des Aristoteles.

Wichtig ist es nun, genau zu beachten, wie diese äußerliche Einheit der Scene die ganze Haltung des französischen Drama's dahin bedang, daß die Darstellung der Handlung fast ganz von dieser Scene ausgeschlossen, und dafür nur der Vortrag der Rede in ihr zugelassen wurde. In Racine's Tragédie haben wir somit auf der Scene die Rede, hinter der Scene die Handlung; Beweggründe mit davon abgelöster Bewegung, Wollen ohne Können. Alle Kunst warf sich daher auch nur auf die Aeußerlichkeit der Rede, die ganz folgerichtig in Italien, von woher das neue Kunstgenre ausgegangen war, auch alsbald sich in jenen musikalischen Vortrag verlor, den wir als den eigentlichen Inhalt des Opernwesens kennen gelernt haben. Auch die französische Tragédie ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: daß Gluck's Ausgangspunkt, für seine so angesehenen Reformbestrebungen, in der „Tragédie" Racine's liegen mußte, ließ allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstyles.

Aus ihrer heimischen Sage hatten die griechischen Tragiker sich ihre Stoffe, als höchste künstlerische Blüthe dieser Sage, verdichtet: der moderne französische Dramatiker, der von den äußerlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen waren, konnte das poetische Lebenselement seiner Zeit nicht zu der Dichtigkeit zusammendrängen, daß es dem äußerlich aufgelegten Maaße entsprochen hätte, und Nichts als die, natürlich entstellende,

---

Racine: IV, 11. 19. — 20. IX, 243. — — IV, 21.

Nachahmung und Wiederholung jener schon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig. — Corneille und Racine, die Dichter der Façon. — Wer war mehr Heuchler, Ludwig XIV., als er sich an seiner Hofbühne in gewandten Versen griechischen Tyrannenhaß vorrezitiren ließ, oder Corneille und Racine, als sie gegen die Gunstbezeigungen ihres Herrn die Freiheitsgluth und politische Tugend des alten Griechenlands ihren Theaterhelden in den Mund legten?

Die Kälte ist ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst, von Racine bis Scribe, ja, ich glaube auch aller sonstigen Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunst.

Wie konventionell und geschraubt müssen uns gegen die Personen in Schiller's „Don Carlos" die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen! — Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen deutschen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings" gabest, der sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnenverlockung gegenüberstellt! Der „deutsche Jüngling" war nicht der Mann, der „Fürstengunst" im Sinne eines Racine und Lully zu bedürfen: er war berufen „der Regeln Zwang" abzuwerfen, und wie dort, so hier im Völkerleben dem Zwange befreiend entgegenzutreten.

Raphael.

Raphael zeigt uns den geborenen Gott nach seiner Herkunft aus dem Schooße erhabenster Liebe. Der göttliche Knabe wirft vom Arme der jungfräulichen Mutter herab den ungeheueren Blick auf die Welt, mit welchem er sie durch jeden, das Begehren erweckenden Schein hindurch, in ihrem wahren Wesen, als todesflüchtig, todverfallen erkannte.

Sehet dort den Christusknaben auf den Armen der Sixtinischen Madonna. Was unserem Schiller für die Erkennung der wunderbar begabten Vaterlandsbefreierin eingegeben, war hier Rafael für den theologisch entstellten und unkenntlich gewordenen Erlöser der Welt aufgegangen. Sehet dort das Kind auf euch herab, weit über euch hinweg in die Welt und über alle erkennbare Welt hinaus, den Sonnenblick des nun unerläßlich gewordenen Erlösungs-Entschlusses ausstrahlen, und fragt euch, ob dieß „bedeutet" oder „ist"? —

Die „unbefleckte Empfängniß" Maria's ließ sich sagen, aber nicht denken und noch weniger vorstellen: was nur der schwärmerischen Erleuchtung als durchaus nothwendig aufgehen durfte, war als geforderter Glaubenspunkt den grellsten Mißdeutungen von Seiten der realistischen Volksanschauung ausgesetzt. Dagegen möge gerade an diesem wichtigen Beispiele das erlösende Eintreten der Wirksamkeit der idealisirenden wahren Kunst am deutlichsten nachgewiesen werden, wenn wir auf Darstellungen göttlicher Künstler, wie die Raphael's in der sogenannten „Sixtinischen Madonna" hindeuten.

Noch einiger Maaßen im kirchlichen Sinne realistisch wurde von großen

Racine: IV, 21. IX, 171. III, 23. — IX, 69. — — VIII, 102. 49. 50. 51. — Raphael: X, 283. 282. — 120. — — 281. — 281.

Bildnern die wunderbare Empfängniß Maria's in der Darstellung der Verkündigung derselben durch den der Jungfrau erscheinenden Engel aufgefaßt, wenngleich hier bereits die jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten uns in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken ließ. Jenes Bild Raphael's zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunders in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhebend: hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die so hoch begabte antike Welt noch nicht selbst nur ahnen konnte; denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche eine Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren. Und dieß unaussprechliche Wunder sehen wir mit unseren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfaßlich, der edelsten Erfahrung unseres eigenen Daseins innig verwandt, und doch über alle Denkbarkeit der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; so daß, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfaßbare und somit unbezeichenbare Geheimniß des religiösen Dogma's in unverschleierter Offenbarung, nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte.

In Beethoven's Musik steht eine zweite Welt vor uns, von der uns auch das größte Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte.

Wir möchten sinnbildlich die Musik in dasselbe Verhältniß zur Religion setzen, in welchem wir den Gottes-Knaben zur jungfräulichen Mutter auf jenem Raphaelischen Gemälde uns darstellten: denn, als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes, darf sie uns als eine welterlösende Geburt des göttlichen Dogma's von der Nichtigkeit der Erscheinungs-Welt selbst gelten. Auch die idealste Gestalt des Malers bleibt in Betreff des Dogma's durch den Begriff bedingt, und jene erhabene jungfräuliche Gottesmutter hebt uns bei ihrer Beschauung nur über den, der Vernunft widerspänstigen, Begriff des Wunders hinweg, indem sie uns gleichsam das letztere als möglich erscheinen läßt. Hier heißt es: „das bedeutet". Die Musik aber sagt uns: „das ist", — weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, und dieß zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüth wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche Tongestalt.

Die großen italienischen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier sehen.

Ferdinand Raymund.

In Wien, wo alle Volksstücke ihren Ursprung hatten, gedieh denn auch das volksthümliche Singspiel am besten. Es war meist komischen Inhaltes, voll derben und natürlichen Witzes; die Süjets waren aus dem Volksleben

Raphael: X, 281. 282. — — IX, 106. — X, 287. — IX, 146. — Ferdinand Raymund: I, 201. 200.

genommen, und schilderten die Sitten meist der unteren Klassen. Nichtsdestoweniger hatte es schon eine gewisse selbständige Höhe und üppigere Form erreicht, indem es Volkssagen und Zaubermärchen zu Süjets nahm. Was Wien auf dem Wege des, höheren Ortes nicht subventionirten, rein spekulativen Verkehres mit einem phantasievoll gemüthlichen und lebenslustigen Publikum, ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst: die Raymundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer. Wollt ihr nichts Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief. — —

Es ist einmal nicht anders: dem Deutschen hilft nur volle Wahrhaftigkeit, möge diese sich zunächst auch nicht sonderlich anmuthig ausnehmen. Somit müssen wir immer wieder auf diesen Ton zurückkommen, welchen wir jetzt nur noch in den niedrigsten Sphären unseres Theaterwesens antreffen. Wer aber wollte diesem eine selbst hochbildsame Produktivität absprechen? Aus der Wiener Volksposse, mit ihren dem Kasperl und Hanswurste noch deutlich erkennbar nahe stehenden Typen, sehen wir die Raymund'schen Zauberspiele bis in das Gebiet einer wahrhaft sinnigen theatralischen Poesie sich erheben.

Rembrandt.

Der Zug der Eigenthümlichkeit, durch welchen der Musiker seiner Nation als angehörig erkannt wird, muß jedenfalls tiefer begründet liegen, als der, durch welchen wir Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen; wenn gleich wir diesen und jenen endlich wohl aus dem gleichen Grunde entstammt annehmen müssen.

Rhein.

Auffallend ist, daß nur die Völker, welche diesseits des Rheines und der Alpen verblieben, sich mit dem Namen „Deutsche“ zu bezeichnen begannen, als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten. Während der Name der Franken sich auf das ganze große eroberte gallische Land ausdehnte, die diesseit des Rheines zurückgebliebenen Stämme aber sich als Sachsen, Bayern, Schwaben und Ostfranken konsolidirten, kommt zum ersten Male bei Gelegenheit der Theilung des Reiches Karl's des Großen der Name „Deutschland“ zum Vorschein, und zwar eben als Kollektivname für sämmtliche diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme. Es sind damit also diejenigen Völker bezeichnet, welche, in ihren Ursitzen verbleibend, ihre Urmuttersprache fortredeten, während die in den ehemaligen romanischen Ländern herrschenden Stämme die Muttersprache aufgaben.

Im Frühjahr 1842 verließ ich Paris; zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.

Ferdinand Raymund: I, 200. 201. VII, 393. — IX, 224. — Rembrandt: IX, 80. Rhein: X, 54. 55. — I, 24.

Des klaren edlen Rheingoldes bemächtigte sich Alberich, entführte es den Tiefen der Wässer und schmiedete daraus mit großer listiger Kunst einen Ring, der ihm die oberste Gewalt über sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen, verschaffte. Die Götter, wohl wissend, daß in ihm das Geheimniß der Macht beruhe, entreißen ihm den Ring: da verflucht er ihn; er soll das Verderben Aller sein, die ihn besitzen.

In der Verfolgung eines Wildes geräth Siegfried in die Einsamkeit einer Felsenschlucht am Rhein. Drei Meerfrauen tauchen aus der Fluth auf: sie sind weissagende Töchter der Wassertiefe, der einst von Alberich das klare Rheingold entrissen, um aus ihm den mächtigen, verhängnißvollen Ring zu schmieden: der Fluch dieses Ringes würde vernichtet sein, wenn er dem Wasser zurückgegeben und in das ursprüngliche reine Element wieder aufgelöst würde. Die Frauen trachten nach dem Ringe und begehren ihn von Siegfried, der ihn verweigert.

In der Halle der Gibichungen am Rhein-Ufer wird die Leiche des Erschlagenen niedergesetzt; die Flammen des Scheithaufens sind über Brünnhild und Siegfried zusammengeschlagen, — da schwellen die Uferwellen des Rheines bis an den Eingang der Halle an: die drei Wasserfrauen entführen auf ihnen den Ring und den Helm. Hagen stürzt wie wahnsinnig auf sie zu, das Kleinod ihnen zu entreißen, — die Frauen erfassen ihn und ziehen ihn mit sich in die Tiefe hinab. (Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama. 1848.)

(Brieflich, Nov. 1851): An eine Aufführung kann ich erst unter ganz anderen Umständen denken. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf, und lade zu einem großen dramatischen Feste ein: nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf. So ausschweifend dieser Plan ist, so ist er doch der einzige, an den ich noch mein Leben, Tichten und Trachten setze.

Nachdem die projektirte Wiener Aufführung meines „Tristan" nicht ermöglicht worden war, verweilte ich im Sommer 1862 in Biebrich am Rheine. Dort am Rheine kamen wir bald (mit L. Schnorr) für zwei glückliche Wochen zusammen, um von Bülow auf dem Klavier begleitet, meine Nibelungen-Arbeiten und namentlich den „Tristan" nach Herzenslust durchzunehmen. — Wir schieden, und sollten erst nach Jahren durch neue seltsame Schicksale zur endlichen Lösung unserer Aufgabe wieder zusammengeführt werden.

Das Rheingold.

(Erste briefliche Inhalts-Skizzirung. An Liszt, Nov. 1851.): Alberich kommt aus der Erdtiefe zu den drei Töchtern des Rheines herauf; er verfolgt diese mit widerlicher Liebeswerbung; von der einen abgewiesen, wendet er sich an die andere: alle verschmähen, scherzend und neckend, den Kobold. Da beginnt das Rheingold zu erglänzen; es reizt Alberich, er frägt, wozu es wohl gut sei? Die Mädchen bedeuten, es diene ihnen zu Lust und Spiel;

Rhein: II, 203. 204. — 210. 211. — 213. 214. — B. III, 120. — — VIII, 224. 225. 226. — Das Rheingold: B. I, 148.

sein Glanz erhelle mit seligem Geschimmer die Tiefe der Fluth: viele Wunder aber könne der mit ihm wirken, Macht und Gewalt, Reichthum und Herrschaft durch das Gold gewinnen, der es zu einem Ringe zu zwingen wisse: nur aber wer der Liebe entsage, verstünde das! Damit nun aber keiner das Gold raube, seien sie als Hüterinnen bestellt: wer ihnen nahe, begehre gewiß nicht das Gold; wenigstens sähe auch Alberich nicht darnach aus, da er sich gar so verliebt gebare. Sie lachen ihn von Neuem aus. Da wird der Nibelung wüthend: er schwört der Liebe ab, raubt das Gold und entführt es in die Tiefe. (An Uhlig, Nov. 1851.): Der Fang Alberich's, die Zutheilung des Goldes an die zwei Riesenbrüder, die schnelle Erfüllung von Alberich's Fluch an diesen Beiden, von denen der eine sogleich den andern erschlägt, bildet den Gegenstand dieses Vorspiels.

(Die Musik.) Schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung meines übergroßen Werkes zu gehen. Mit dem „Rheingold" beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigenthümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehte, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg.

(Brieflich, an Liszt.) Ich bin jetzt in einer Entwickelung, wo ich mich einer durchaus anderen Gestaltung zugewendet habe: so — denke dir — ist die ganze Instrumental-Einleitung zum „Rheingold" auf den einzigen Dreiklang von Es ausgeführt. — (Dec. 1853.) Ich spinne mich ein, wie ein Seidenwurm: aber auch aus mir heraus spinne ich. Fünf Jahre habe ich keine Musik geschrieben. Jetzt bin ich in „Nibelheim": heute klagte Mime seine Noth. Leider packte mich vorigen Monat ein Erkältungsfieber und machte mich 10 Tage arbeitsunfähig: sonst hätte ich in diesem Jahre noch mit dem Entwurfe fertig werden müssen. — (Jan. 1854.) Das „Rheingold ist fertig — fertiger als ich glaubte. Mit welchem — Glauben, mit welcher Freude ging ich an die Musik! Mit wahrer Verzweiflungs-Wuth habe ich endlich fortgefahren und geendet: ach, wie auch mich die Noth des Goldes umspann! Glaub' mir, so ist noch nicht komponirt worden: ich denke mir, meine Musik ist furchtbar; es ist ein Pfuhl von Schrecknissen und Hoheiten! — Bald — (??) mache ich die Reinschrift: — schwarz auf weiß: dabei wird's dann auch wohl bleiben. Oder werde ich's etwa auch für 20 Louisd'or in Leipzig aufführen lassen? — (An F. Heine, Jan. 1854.) Seit . . . Anfang November — habe ich das „Rheingold" in Musik gesetzt; ich war so enthusiastisch dabei, daß ich nichts hörte und sah vor der Beendigung. — (An Liszt, April 1854.) Die Instrumentation des „Rheingoldes" geht vorwärts: — jetzt bin ich mit dem Orchester nach Nibelheim hinabgestiegen. Im Mai ist das Ganze fertig

Das Rheingold: B. I, 148. 149. B. III, 119. 120. — — IX, 344. VI, 377. — B. II, 13. B. I, 294. B. II, 6. B. III, 404. B. II, 19.

— nur keine Reinschrift: Alles mit Blei unleserlich auf einzelne Blätter. — (Juni 1854.) Du bekommst das „Rheingold" nicht zu Gesicht, ehe es in der beabsichtigten würdigen Gestalt ist: das wird aber erst in müßigen Stunden und langen Winterabenden gefördert werden, denn jetzt kann ich mich nicht damit aufhalten, — jetzt muß es an die Komposition der „Walküre" gehen, die mir ganz herrlich in den Gliedern liegt.

Die von mir gedachte scenische Einrichtung meines „Rheingold" ist für ein Theater von so wechselndem Repertoir, wie das deutsche, gar nicht zu begreifen, während sie, unter den von mir bezeichneten günstigen Umständen, dem Dekorationsmaler und Maschinisten gerade die erwünschteste Gelegenheit bietet, ihre Kunst als eine wirkliche Kunst zu zeigen.

Richelieu.

Die italienische Kunst und Bildung suchte ein kluger Staatsmann und Kirchenfürst dem französischen Volksgeiste einzuimpfen, nachdem diesem Volke der protestantische Geist völlig ausgetilgt war. Seine edelsten Häupter hatte es fallen sehen, und was die Pariser Bluthochzeit verschont, war endlich noch sorgsam bis auf den letzten Stumpf ausgebrannt worden. Mit dem Reste der Nation ward nun „künstlerisch" verfahren: es gelang, den Franzosen selbst zu einem künstlichen Menschen zu machen. Von hier an das Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen Keime einer nationalen Dichtkunst, die Umformung der Schönheit in die Eleganz, der Anmuth in den Anstand: unmöglich ist es für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des französischen Volkes ohne diese Umformung aus sich hätten erzeugen können.

Voltaire bezeichnete seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern. Einen solchen springenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geschichte als den eigentlichen Begründer der modernen französischen Civilisation: Richelieu (wie nicht minder sein großer Vorgänger Sully) tanzte leidenschaftlich gern Ballet, und machte sich, wie uns erzählt wird, durch einen skandalösen Tanz vor der Königin von Frankreich selbst so lächerlich, daß er seinen ganzen Aerger hierüber als Tiger rächte. Das war der Mensch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich auf dem Rumpfe feststand, und der zugleich die allmächtige Akademie gründete, durch welche er den französischen Geist in die heute noch ihn beherrschenden Gesetze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte.

Zur Zeit als Richelieu die Franzosen die Gesetze des politischen Vortheils anzunehmen zwang, vollzog das deutsche Volk seinen Untergang; aber, was den Gesetzen dieses Vortheils sich nie unterziehen konnte, lebte fort und gebar sein Volk von Neuem: der deutsche Geist.

Die französische Politik zielt, seit Richelieu, auf die europäische Hegemonie. Wie dieser die Streitigkeiten und die Machtantagonismen zwischen Fürsten und Reich zur Begründung der französischen Oberherrschaft benützte, so würde es, unter den veränderten Zeitumständen, die fortgesetzte Sorge begabter

Das Rheingold: B. II, 19. 34. — — VI, 387. 388. — — Richelieu: IX, 141. VIII, 43. — 94. 95. — X, 64. — VIII, 46.

französischer Gewalthaber sein müssen, den verführerischen Einfluß der französischen Civilisation, wenn nicht zur Unterjochung der europäischen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geistes der deutschen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollständig gelang dieses Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Erröthen sehen, daß deutsche Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern in nicht viel ehrenderer Weise gefangen und dem deutschen Volke entfremdet wurden, wie noch heute wilde Negerfürsten durch Glasperlen und klingende Schellen bethört werden. Das Fortbestehen der Herrschaft der französischen Civilisation fiele daher mit dem Fortbestehen einer wahrhaftigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten zusammen; es wäre demnach der Triumph der französischen Politik, diese Entfremdung aufrecht zu erhalten und zu vervollständigen.

Rienzi.

(Entstehung des Werkes.) Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte brachte mich zu dem Entschluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur Aufführung zu bringen. Als ich daher von Neuem das Bedürfniß fühlte, eine solche zu unternehmen, verzichtete ich gänzlich auf eine schnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung: ich nahm irgend ein bedeutendes Theater an, das sie einst aufführen sollte, und kümmerte mich nun wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde. So verfaßte ich den Entwurf zu einer großen tragischen Oper in fünf Akten: „Rienzi, der letzte der Tribunen“; ich legte ihn von vornherein so bedeutend an, daß es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Außerdem ließ es auch der gewaltige Stoff gar nicht anders zu. Im Januar 1838 führte ich das Süjet aus. Als ich im Herbst die Komposition meines „Rienzi“ begann, band ich mich nun an nichts, als an die einzige Absicht, meinem Süjet zu entsprechen: ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühle, daß ich nun so weit sei, von der Entwickelung meiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — seicht oder trivial zu sein, war mir entsetzlich. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter die Komposition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Akte fertig hatte. Als ich die Komposition der beiden ersten Akte dieser Oper beendigt, drängte mich endlich meine äußere Lage dazu, vollkommen mit meinen bisherigen Verhältnissen zu brechen. Ohne im Geringsten mit ausreichenden Mitteln dazu versehen zu sein, ohne die mindeste Aussicht, ja ohne nur einen bekannten Menschen dort vermuthen zu dürfen, machte ich mich geradesweges (von Riga) nach Paris auf.

An eine möglich zu machende Aufführung meines „Rienzi“ in Paris habe ich (während meines ersten Pariser Aufenthaltes) nie gedacht, weil ich mit Sicherheit voraussah, daß ich wenigstens fünf bis sechs Jahre hätte

Richelieu: VIII, 46. — Rienzi: I, 16. 17. IV, 321. — I, 19.

warten müssen, ehe selbst im glücklichsten Falle solch ein Plan ausführbar geworden wäre; auch würde die Uebersetzung des Textes der bereits zur Hälfte fertig komponirten Oper unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. Aussichten waren mir geboten worden, eine Oper leichteren Genre's auf einem untergeordneten Theater zur Aufführung gebracht zu sehen; ich griff deßhalb zu meinem „Liebesverbote" zurück: Alles versprach mir den besten Erfolg, als plötzlich jenes Theater Bankerott machte. Als ich so gänzlich ohne alle nächsten Aussichten auf Paris war, ergriff ich wieder die Komposition meines „Rienzi"; ich bestimmte ihn nun für Dresden, einmal weil ich an diesem Theater die besten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatschek rc., zweitens, weil ich, auf Bekanntschaften aus meiner frühesten Zeit mich stützend, dort am ehesten Eingang zu finden hoffte. Mein Liebesverbot gab ich nun gänzlich auf; desto unabhängiger folgte ich meinem wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition meines „Rienzi". Mannigfacher Kummer und bittere Noth bedrängten um diese Zeit mein Leben. Im November 1840 hatte ich die Partitur meines „Rienzi" vollständig beendigt, und sandte sie unverzüglich nach Dresden. Diese Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerst traurigen Lage.

Mit der musikalischen Ausführung des Rienzi suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun Alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit.

(Die Dichtung.) Hätte ich bei der Abfassung dieses Opernbuches nur im Mindesten dem Ehrgeize gefröhnt, mir die Allüren eines Dichters zu geben, so würde ich nach dem Stande meiner damaligen Bildung es wohl bereits ermöglicht haben, nicht ohne einigen Erfolg für Diktion und Vers mich genügend korrekt zu zeigen. Der „Rienzi" möge somit als das musikalische Theaterstück angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker, ohne jede Berührung des eigentlichen Dichter-Métiers, ihren Fortgang nahm.

(Die Musik.) In meinen früheren Opern ward ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt: immer aber hatte ich mehr Neigung zur breiten, lang sich hindehnenden Melodie, als zu dem kurzen, zerrissenen und kontrapunktisch gefügten Melismus der eigentlichen Kammerinstrumentalmusik. Im „Rienzi" bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte.

(Stoff und Form.) Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff für künstlerische Behandlung abgewinnen durfte, riß mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses, in dessen Genuß ich eine erhebende Zerstreuung aus Sorgen und Zuständen finden mußte, die mir eben nicht anders, als nur absolut kunst-

Rienzi: I, 19. IV, 322. I, 19. 21. 22. — IV, 323. — — I, 2. 3. — IV, 395. — 317. 318.

feindlich erschienen. Nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich hierbei jedoch immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte; dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die „Friedensboten", der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper: Rienzi, bestimmte.

Etwas recht Großes zu machen, eine Oper zu schreiben, zu deren Aufführung nur die bedeutendsten Mittel geeignet sein sollten, die ich daher nie versucht sein könnte in den Verhältnissen, die mich drückend und beengend umgaben, vor das Publikum zu bringen, und die mich somit, um ihrer einstigen Aufführung willen, bestimmen sollte Alles aufzubieten, um aus jenen Verhältnissen herauszukommen, — das entschied mich nun, den Plan zum „Rienzi" mit vollem Eifer wieder aufzunehmen und auszuführen. Auch hier fiel mir bei der Textverfertigung im Wesentlichen noch nichts Anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die „große Oper", mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz. — Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ehrgeize Alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines Rienzi bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und Nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte. Es handelte sich mir zu allernächst um meinen Rienzi, und erst wenn ich mich hier befriedigt fühlte, ging ich auf die große Oper los. In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper aber gleichsam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienzistoff sah; nichts fand ich an diesem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Wohl sah ich immer ihn, diesen Stoff, und nie hatte ich zunächst bestimmte rein musikalische Effekte im Auge, die ich etwa nur an diesem Stoffe anbringen wollte; nur sah ich ihn nicht anders als in der Gestalt von „fünf Akten", mit fünf glänzenden „Finale's", von Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch. So verwandte ich auch durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nöthig schien, um einen guten, nicht trivialen, Operntext zu liefern. Ich ging nicht darauf aus, Duette und Terzette zu schreiben; aber sie fanden sich hie und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff eben nur durch die „Oper" hindurch sah. Im Stoffe suchte ich z. B. auch keinesweges eben nur einen Vorwand zum Ballet; aber mit den Augen des Opernkomponisten gewahrte ich in ihm ganz von selbst ein Fest, das Rienzi dem Volke geben müsse, und in welchem er ihm eine drastische Scene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen habe: dieß war die Geschichte der Lukretia und der mit ihr zusammenhängen-

Rienzi: IV, 318. — 319. 320.

den Vertreibung der Tarquinier aus Rom. Daß diese Pantomime auf den Theatern, die den Rienzi aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachtheil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballet lenkte die Beurtheilung von meiner edleren Intention ab, und ließ sie in dieser Scene nichts Anderes als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken. So bestimmte mich in allen Theilen meines Vorhabens allerdings stets nur der Stoff, aber ich bestimmte den Stoff wiederum nach der einzig mir vorschwebenden großen Opernform. Meine künstlerische Individualität war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer, oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen.

(Aufführungen. Dresden 1842.) Mein „Rienzi" war für das Dresdener Hoftheater angenommen; ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung zu betreiben. Das Einstudiren begann, die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung einer meiner Opern unter so genügenden Verhältnissen war für mich ein neues Element. Die wachsende Theilnahme der Sänger für meinen „Rienzi", namentlich der höchst liebenswürdig sich äußernde Enthusiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührten mich außerordentlich angenehm und erhebend, und das Dresdener Publikum — durch das Wunder jener wärmsten Theilnahme aller Künstler für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet — erhob mich in der stürmischen Nacht der ersten Aufführung zu seinem kühn adoptirten Liebling. Sogleich nach dem Erfolge des Rienzi auf dem Dresdener Hoftheater, faßte die Direktion den Beschluß, auch meinen „fliegenden Holländer" alsbald zur Aufführung bringen zu lassen. Das Publikum wurde von dem Genre verdrießlich berührt, indem es durchaus etwas dem Rienzi Aehnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradesweges Entgegengesetztes. Meine Freunde waren betreten über diesen Erfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publikum zu verwischen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des Rienzi.

(Hamburg 1844.) Meine Hoffnungen auf schnelle Erfolge durch Verbreitung meiner Opern auf deutschen Theatern, blieben durchaus unerfüllt; von den bedeutendsten Direktionen wurden mir meine Partituren — oft sogar im uneröffneten Pakete — ohne Annahme zurückgeschickt. Nur durch Bemühungen persönlicher Freundschaft gelang es, in Hamburg den Rienzi zur Aufführung zu bringen: ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor sah sich in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht. Ich ersah dort zu meinem Erstaunen, daß selbst dieser „Rienzi" den Leuten zu hoch gegeben war. Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch Eines in ihm gelten lassen, den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht. Unser Publikum hat sich aber an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff für Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz Anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas Anderes auf, nämlich der rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung,

Rienzi: IV, 320. — — I, 24. IV, 336. 337. V, 137. IV, 339. 340. — 344.

die dort unter glücklichen Umständen und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturell's des Hauptsängers, in berauschender Weise auf das Publikum wirkte.

(Berlin 1847.) Ich war mir — seit dem „Tannhäuser" — meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch bewußt geworden: nur ein widerlich fesselndes Band hielt mich noch an unsere öffentlichen Kunstzustände fest, — die Verpflichtung, auf möglichsten Gewinn aus meinen Arbeiten bedacht zu sein. Die Annahme meines Tannhäuser war nur mir in Berlin verweigert: nicht mehr für mich, sondern für Andere besorgt, bemühte ich mich dort um die Aufführung meines für mich längst abgethanen „Rienzi". Hierzu bestimmte mich einzig die Erfahrung des Erfolges dieser Oper in Dresden; ich entsinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widersprüchen diese bloße Besorgniß um äußeren Erfolg, bei meinen schon damals feststehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen, mich brachte. Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühle des Besseren, was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonal beim Beginn der Generalprobe, das Uebertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, das sich im Rienzi vorfand, als eine von mir begangene „künstlerische Jugendsünde" bezeichnete: die Rezensenten brachten diese Aeußerung ganz warm vor das Publikum, und gaben diesem sein Verhalten gegen ein Werk an, das der Komponist selbst als ein „durchaus verfehltes" bezeichnet hätte.

Der Ring der Nibelungen.

(Ankündigung des Werkes in der „Mittheilung an meine Freunde" 1851.) Als ich die Ausführung von „Siegfried's Tod" bei jedem Versuche, sie ernstlich in Angriff zu nehmen, immer wieder als zwecklos und unmöglich erkennen mußte, sobald ich dabei die bestimmte Absicht einer sofortigen Darstellung auf der Bühne festhielt, drängte mich nicht nur im Allgemeinen mein Wissen von der Unfähigkeit unserer jetzigen Opernsängerschaft zur Verwirklichung einer Aufgabe, wie ich sie in diesem Drama stellte, sondern namentlich auch die Besorgniß, meine dichterische Absicht — als solche — in allen ihren Theilen dem von mir einzig nur noch bezweckten Gefühlsverständnisse nicht nur des heutigen, sondern irgend eines Publikums erschließen zu können. Zu allererst hatte ich diese weitumfassende Absicht in einem Entwurfe des Nibelungenmythos', wie er mir zum dichterischen Eigenthume geworden war, niedergelegt.*) „Siegfried's Tod" war, wie ich jetzt erst ersah, nur der erste Versuch gewesen, einen wichtigsten Moment dieses Mythos' zur dramatischen Darstellung zu bringen; unwillkürlich hatte ich mich bemühen müssen, in diesem Drama eine Fülle großer Beziehungen anzudeuten, um den gegebenen Moment nach seinem stärksten Inhalte begreifen zu lassen. Diese Andeutungen konnten natürlich aber nur in epischer Form dem Drama eingefügt sein, und hier war der Punkt, der mich mit Mißtrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines

*) Siehe Ges. Schriften II, 201 ff.: „Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama." (1848.)

Rienzi: IV, 344. — 360. 370. 371. — Der Ring des Nibelungen: IV, 415. 416.

Drama's im richtigen Sinne einer scenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühle gepeinigt gerieth ich darauf, einen ungemein ansprechenden Theil des Mythos', der eben in „Siegfried's Tod" nur erzählungsweise hatte mitgetheilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. Vor Allem war es aber eben der Stoff selbst wiederum, der mich so lebhaft zu seiner dramatischen Bildung anregte, daß es nur noch Liszt's Aufforderung bedurfte, um mit Blitzesschnelle den „jungen Siegfried", den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen.

Wiederum mußte ich nun jedoch an diesem „jungen Siegfried" dieselbe Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor mir „Siegfried's Tod" zugeführt hatte: je reicher und vollständiger durch ihn meine Absicht mitzutheilen ich in Stand gesetzt worden war, desto drängender mußte ich, gerade um dieser wachsenden Fülle wegen, empfinden, daß auch mit diesen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollständig in die Sinnlichkeit des Drama's aufgegangen war, sondern daß Beziehungen von der entscheidendsten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen, und der reflektirenden Kombination des Zuschauers allein zugewiesen geblieben waren. Daß aber diese Beziehungen, dem einzigen Charakter des ächten Mythos' gemäß, von der Beschaffenheit waren, daß sie nur in wirklichen sinnlichen Handlungsmomenten sich aussprachen, somit in Momenten, die allein verständlich immer nur im Drama darzustellen sind, — dieß hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieser Eigenschaft inne ward, die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfassenden dichterischen Absicht finden lassen.

Die Herstellung dieser Form vermag ich jetzt nun meinen Freunden als den Inhalt des Vorhabens, dem ich mich fortan einzig zuwende, hiermit anzukündigen. Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine „Repertoirstücke" nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: — An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die um meine Absicht kennen zu lernen sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzutheilen. —

Aus diesem Plane für die Darstellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beschaffenheit meines Planes für die dichterische und musikalische Ausführung zu entnehmen, und Jeder, der ihn billigen kann, wird zunächst mit mir auch gänzlich unbekümmert sein, wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Oeffentlichkeit verwirklichen solle, da er das Eine wenigstens begreifen wird, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserem

Der Ring des Nibelungen: IV, 416. — 416. 417. — 417. — 417. 418.

heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir endlich wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und — vielleicht erwächst so mir auch ihre einzig ermöglichende Hilfe dazu. —

Nun denn, ich gebe euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!

Es war mir nicht möglich, mein ungeheures Vorhaben gänzlich als Geheimniß in mich zu verschließen. Entsagte ich dem Publikum, der Zustimmung des Volkes, so konnte ich doch der mitwissenden Theilnahme vertrauterer Freunde nicht entrathen. Ich ließ die vollständige Dichtung, im Beginne des Jahres 1853, in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren auf meine Kosten drucken, und theilte davon an meine näheren und entfernteren Bekannten mit. Meinen Freunden blieb zugleich nicht unbekannt, welche Vorstellung ich mir von der Möglichkeit einer vollständigen musikalisch-dramatischen Aufführung derselben machte.

Es kam hierbei vor Allem mir darauf an, eine solche Aufführung als frei von den Einwirkungen des Repertoirganges unserer stehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder großen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet, anzunehmen, namentlich eine solche, in welcher mit einem größeren stehenden Theater nicht zu kollidiren, somit auch einem großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüber zu treten wäre. Hier sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum, und dem großen Vortheile der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten in Besprechung gezogen. — Hierher sollten nun, etwa in den ersten Frühlingsmonaten, aus den Personalen der deutschen Operntheater ausgewählte, vorzüglichste dramatische Sänger berufen werden, um, ununterbrochen durch jede anderartige künstlerische Beschäftigung, das von mir verfaßte mehrtheilige Bühnenwerk sich einzuüben. — Das deutsche Publikum aber sollte eingeladen werden, zu den festgesetzten Tagen der Aufführungen, von denen ich etwa drei im Ganzen annahm, sich einzufinden, indem diese Aufführungen, wie bereits unsere großen Musikfeste, nicht einem partiellen städtischen Publikum, sondern allen Freunden der Kunst, nah' und fern, geboten sein sollten. Eine vollständige Aufführung des vorliegenden dramatischen Gedichtes sollte, im vollen Sommer, an einem Vorabende das „Rheingold", und an drei folgenden Abenden die Hauptstücke „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung", zur Darstellung bringen.

Schwieriger muß es mir fallen, die gewisser Maaßen verwegene Stimmung deutlich zu machen, welche mich dazu veranlassen, und darin fortgesetzt bestärken konnte, die höchste Anspannung meiner künstlerisch produktiven Kräfte

Der Ring des Nibelungen: IV, 418. — 418. — — VI, 371. 385. — 385. 386. — 367.

für eine lange Reihe von Jahren der Ausführung eines Werkes zuzuwenden, welches jedem praktisch Erfahrenen als auf unseren Operntheatern unausführbar gelten mußte.

Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzirens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854, die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. Mit dem „Rheingold“ beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigenthümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehete, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahre 1857 die Musik des „Rheingold“, der „Walküre“ und eines großen Theiles des „Siegfried“ vollständig ausführte. Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen. Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten Lohengrin gab, blieb mir verschlossen. Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen gerieth, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Inneren in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten. Dagegen schienen praktische Freunde in Deutschland eher den fatalen Umstand in Erwägung zu ziehen, daß ich bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl meine früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unsängermäßige verfallen, und somit meinen neuen Arbeiten den Werth der Aufführbarkeit entziehen möchte. Diese Befürchtung setzte sich endlich als Ansicht, ja bei allen Denjenigen, welche gegen ein weiteres Befassen mit mir Gründe zu haben vermeinten, zu einer hoffnungsvoll tröstlichen Annahme fest. Man brauchte mir nicht weiter mehr zu folgen, und das hatte sein Angenehmes für Diejenigen, welche nun die durch meine früheren Arbeiten erregten Erwartungen für ihre Rechnung zu erfüllen sich angewiesen fühlten. Unsere berühmtesten Theatermusik-Rezensenten betrachteten mich als nicht mehr unter den Lebenden.

Leider schien es, als ob auch Solche, welche früher meinem großen Plane Vorschub zu leisten sich angeregt gefühlt hatten, nicht ganz ungern von jener immer allgemeiner gepflegten Ansicht sich zu vorsichtiger Zurückhaltung bestimmen zu lassen geneigt wären; und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf,

Der Ring des Nibelungen: VI, 367. — 377. 378. — 378.

in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoirängsten, so mußte ich selbst laut auflachen, und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe! —

(Brieflich, an Liszt, 9. Nov. 1852.) Der vollständige Titel meines Werkes ist: Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend. — Welches Schicksal diese Dichtung, das Gedicht meines Lebens und Alles dessen, was ich bin und fühle, treffen wird, kann ich jetzt noch nicht bestimmen: soviel aber ist gewiß — eröffnet sich mir mit Nächstem Deutschland nicht wieder, muß ich fortan für mein Künstlerdasein ohne Nahrung und Reiz verbleiben, so treibt mich mein animalischer Lebensinstinkt zum Aufgeben — aller Kunst. Was ich dann ergreife, um mein Dasein zu fristen, weiß ich nicht: aber — die Musik zu den Nibelungen — mach' ich nicht, und nur ein Unmensch könnte es von mir verlangen. — (An Fischer, 15. Febr. 1854.) Ich bin jetzt wieder ganz Musiker geworden, und mehr wie je. Jetzt mache ich schon die Partitur von dem (erst im November begonnenen) „Rheingold". Im Sommer geht es an die „Walküre"; im Frühjahr 1855 kommt der „junge Siegfried" dran und im Winter drauf denke ich „Siegfried's Tod" vorzunehmen, so daß Ostern 1856 Alles fertig ist. Dann geht es ans Unmögliche: mir mein eigenes Theater zu schaffen. — (An Liszt, 15. Jan. 1854.) Es muß etwas mit London geschehen; ich will selbst nach Amerika gehen . . . das biete ich noch, um meine Nibelungen fertig zu machen. — (März 1855.) Laßt mich meine Nibelungen vollenden! das ist Alles, was ich verlange. Vermag das meine edle Zeitgenossenschaft nicht, so hole sie mit all ihren Ruhm und Ehren der Teufel! — (Decbr. 1855.) Meine Begeisterung und Kraft zu solchen Arbeiten schöpfe ich nicht aus Hoffnungen, zu deren Verwirklichung ich gewisse Menschen nöthig haben müßte. Alles, was die Welt, oder meine „Bewunderer und Verehrer" — wie ich es ja oft hören muß — für mich thun könnten, wäre, einen ernsten und theilnahmvollen Blick auf meine ganze Lebenslage zu werfen, und nach Kräften dann bemüht zu sein, mein wirklich schweres Leben mir so leicht zu machen, daß ich Lust und Muße zur Arbeit mir ungestört erhielte. — (Decbr. 1856.) Gelänge es nicht den Weimarischen Hof für mein Werk wenigstens soweit zu interessiren, daß er mir, vielleicht als Vorschuß auf das dereinst von der Veröffentlichung zu erwartende Honorar, auf einige Zeit gewisse Vortheile gewähre, so bliebe mir nichts übrig, als die Nibelungen aufzugeben, und dafür ein einfaches Werk — wie den Tristan — vorzunehmen, das mir den Vortheil gewährt, es vermuthlich schnell auf die Theater zu bringen. — (Juni 1857.) Ich habe mich endlich dazu entschlossen, das obstinate Unternehmen meiner Nibelungen aufzugeben. Soll ich das Werk wieder einmal aufnehmen, so müßte mir dieß entweder sehr leicht gemacht werden, oder ich selbst müßte es mir bis dahin möglich machen können, das Werk im vollsten Sinne des Wortes der Welt zu schenken. —

Der Ring des Nibelungen: VI, 377. — B. I, 200. 201. B. III, 315. B. II, 7. 68. 224. 148. 173.

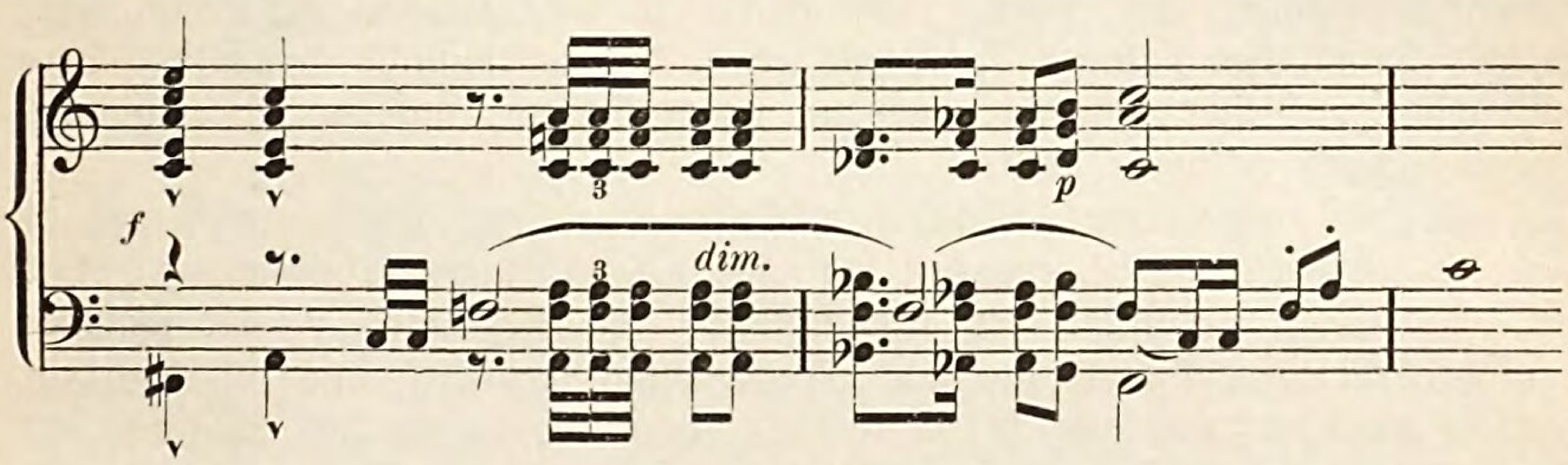
(Die Dichtung.) Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntniß: mit der Dichtung vom „Ring des Nibelungen" hatte ich mir unbewußt im Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen.

(Brieflich, an Uhlig, 14. Okt. 1852.) Meine Hauptsorge ist nur noch die Nibelungen-Dichtung: dieß ist das Einzige, was mich jedesmal, sobald ich mich damit abgebe, hoch und mächtig erhebt. Der Gedanke an Nachwelt ist mir zuwider und doch kommt dieser eitle Wahn unwillkürlich mir dann und wann, wenn mein Gedicht mir aus der Seele in die Welt tritt. Es ist und enthält Alles was ich kann und habe: es noch ausführen und aufführen zu können!!! Ueber die Benennung habe ich mich nun entschieden: „Der Ring des Nibelungen", ein Bühnenfestspiel, aufzuführen in 3 Tagen und einem Vorabende. — Der Vorabend ist eigentlich ein vollständiges ziemlich handlungsreiches Drama: bis zur vollen Hälfte bin ich nun mit ihm fertig. Mit der „Walküre" ganz. Die beiden Siegfriede müssen aber noch stark umgearbeitet werden, am meisten „Siegfried's Tod". — Aber dann — wird's was!! — (31. Mai 1852.) Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der umfassenden Großartigkeit und Schönheit meines Stoffes; meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden. Nach diesem Werke werde ich wohl nicht wieder dichten! Es ist das Höchste und Vollendetste, was meiner Kraft entquillen konnte. Sind die Verse fertig, so werde ich von dann ab wieder ganz Musiker, um — dann dereinst nur noch — Aufführer — zu sein! Fast hoffe ich, daß ich das Leben dazu mir gewinne — oder erhalte! —

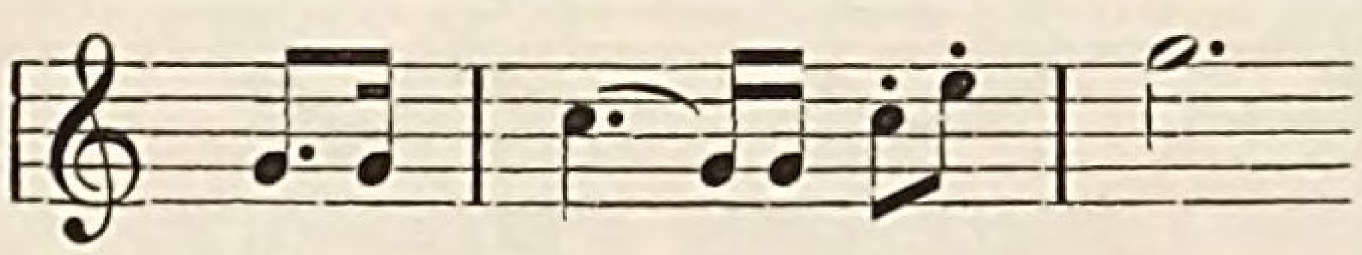
(Die Musik.) Es scheint, daß schon jetzt einem sehr großen Theil des Publikums Manches, ja fast Alles in meinen dramatischen Musiken durchaus natürlich dünkt und demnach gefällt, worüber unsere „Professoren" noch Zeter schreien. Hiergegen mußte es mir nun recht auffällig werden, daß die vorsichtige Anlage im Betreff der Modulation und Instrumentation, deren ich mich bei meinen Arbeiten mit zunehmender Aufmerksamkeit befleißigte, gar keine Beachtung gefunden hat. Es war mir z. B. in der Instrumental-Einleitung zu dem „Rheingold" sogar unmöglich, den Grundton zu verlassen, eben weil ich keinen Grund hatte ihn zu verändern; ein großer Theil der nicht unbewegten darauf folgenden Scene der Rheintöchter mit Alberich durfte durch Herbeiziehung nur der allernächst verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Naivetät sich ausspricht. Dort genügte jene besonnene Einfachheit, die ich ebenso wenig aufzugeben hatte, als die „Walküre" mit einem Sturme, der „Siegfried" mit einem Tonstücke einzuleiten war, welches mit Erinnerung an die in den vorangehenden Dramen plastisch gewonnenen Motive, uns in die stumme Tiefe der Hortschmiede Nibelheim's führt: hier lagen Elemente vor, aus denen das

Der Ring des Nibelungen: VIII, 10. — B. III, 236. 192. — — X, 249. 243.
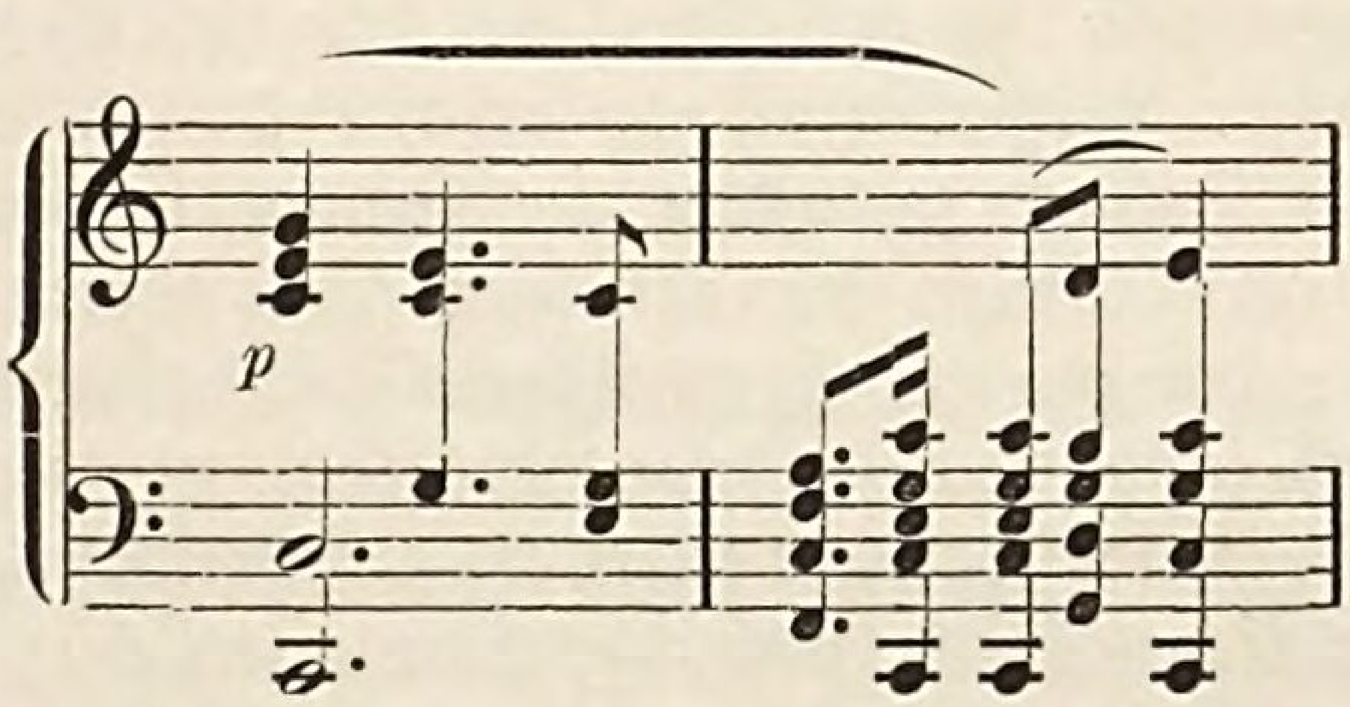
Drama sich erst zu beleben hatte. Ein Anderes erforderte die Einleitung zu der Nornen-Scene der „Götterdämmerung“: hier verschlingen sich die Schicksale der Urwelt selbst bis zu dem Seilgewebe, das wir bei der Eröffnung der Bühne von den düsteren Schwestern geschwungen sehen müssen, um seine Bedeutung zu verstehen: weßhalb dieses Vorspiel nur kurz und spannend vorbereitend sein durfte, wobei jedoch die Verwendung bereits aus den vorderen Theilen des Werkes verständlich gewordener Motive eine reichere harmonische und thematische Behandlung ermöglichte. Es ist aber wichtig, wie man anfängt. Hätte ich eine Motiv-Bildung, wie diejenige, welche im zweiten Aufzuge der „Walküre“ zu Wotan's Uebergabe der Weltherrschaft an den Besitzer des Nibelungenhortes sich vernehmen läßt:



etwa in einer Ouvertüre vorgebracht, so würde ich, nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Styles, etwas geradeswegs Unsinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Drama's das einfache Naturmotiv



zu dem ersten Erglänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenroth erdämmernden Götterburg „Walhall“ das nicht minder einfache Motiv
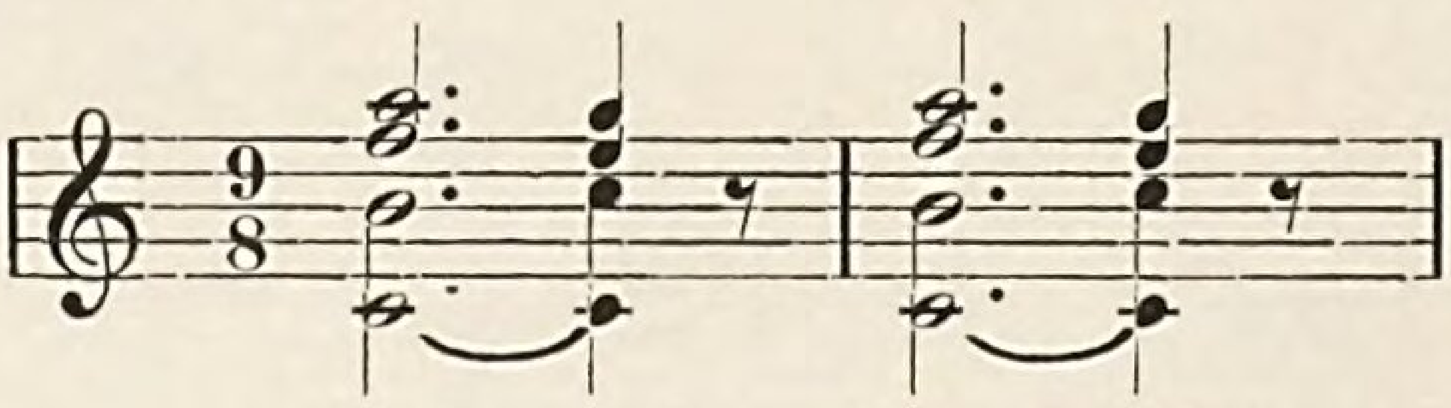


vernommen worden waren und jedes dieser Motive in eng verwachsener Theilnahme an den sich steigernden Leidenschaften der Handlung die entsprechenden Wandelungen erfahren hatte, konnte ich sie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmonisation, in der Weise verbunden vorführen, daß diese Ton-Erscheinung mehr als Wotan's Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten

Der Ring des Nibelungen: X, 243. 244.

Seele des leidenden Gottes gewahren lassen sollte. Wiederum bin ich hierbei mir aber auch bewußt, daß ich stets bemüht war, das an sich Grelle solcher musikalischen Kombinationen nie als solches, etwa als besondere Kühnheit, auffällig wirken zu lassen, sondern sowohl vorschriftlich als durch mögliche mündliche Anleitung hierzu, sei es durch geeignete Zurückhaltung des Zeitmaaßes, oder durch vorbereitende dynamische Ausgleichungen, das Fremdartige der Maaßen zu verdecken suchte, daß es wie mit naturgemäßer Folgerichtigkeit auch als künstlerisches Moment unserer willigen Empfindung sich bemächtigte; wogegen mich begreiflicher Weise nichts mehr empört und demgemäß von fremden Aufführungen meiner Musik fern hält, als die vorherrschende Gefühllosigkeit unserer meisten Dirigenten gegen die Anforderungen des Vortrages namentlich solcher, mit großer Achtsamkeit zu behandelnder Kombinationen, welche, im falschen hastigen Zeitmaaße, ohne die unerläßliche dynamische Vermittelung zu Gehör gebracht, meistens unverständlich, unseren „Professoren" sogar gräulich erklingen müssen.

Diesem ausführlicher behandelten Beispiele, welches ähnlich, nur noch in weit ausgebreiteteren Beziehungen, auf alle meine Dramen Anwendung findet und das Charakteristische der dramatischen, im Gegensatze zu der symphonistischen Motiven-Ausbildung und -Verwendung darbietet, lasse ich noch ein zweites verwandtes folgen, indem ich auf die Wandelungen des Motives der Rheintöchter, mit welchem diese in kindlicher Freude das glänzende Gold umjauchzen:



aufmerksam mache. Es dürfte dieses in mannigfaltig wechselndem Zusammenhange mit fast jedem andern Motive der weithin sich erstreckenden Bewegung des Drama's wieder auftauchende, ungemein einfache Thema durch alle die Veränderungen hin zu verfolgen sein, die es durch den verschiedenartigen Charakter seiner Wiederaufrufung erhält, um zu ersehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden im Stande ist, und wie vollständig der Charakter dieser Variationen sich von dem jener figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Thema's unterscheidet, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge von unseren Meistern zu wechselvollen Bildern von oft berauschender kaleidoskopischer Wirkung aufgereihet wurden. Nicht aber das bloße kontrapunktische Spiel, noch die phantasiereichste Figurations- oder erfinderischeste Harmonisations-Kunst konnte, ja durfte, ein Thema, indem es gerade immer wieder erkenntlich bleibt, so charakteristisch umbilden und mit so durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdrucke vorführen, als wie es der wahren dramatischen Kunst ganz natürlich ist. Und hierüber dürfte eben eine genauere Beachtung der Wiedererscheinungen jenes angezogenen einfachen Motives der „Rheintöchter" einen recht einsichtlichen Aufschluß geben,

Der Ring des Nibelungen: X, 244. 245. — 245. 246.

sobald es durch alle Wechsel der Leidenschaften, in welchen sich das ganze viertheilige Drama bewegt, bis zu Hagen's Wachtgesang im ersten Akte der „Götterdämmerung“ hin verfolgt wird, woselbst es sich dann in einer Gestalt zeigt, die es allerdings als Thema eines Symphoniesatzes — mir wenigstens — ganz undenklich erscheinen läßt, trotzdem es auch hier nur durch die Gesetze der Harmonie und Thematik besteht, jedoch eben nur wiederum durch die Anwendung dieser Gesetze auf das Drama.

(Der „Ring des Nibelungen“ auf den deutschen Theatern.) Der „Nibelungenring“ wird in Stadt- und Hoftheatern gegenwärtig gegen baar ausgewechselt, und wiederum ist eine neue Erfahrung auf räthselhaftem Gebiete zu machen.

Viele mir Gewogene sind der Meinung, es sei providentiell, daß jenes mein Werk jetzt gezwungener Maaßen sich über die Welt zerstreue; denn dadurch sei ihm diejenige Popularität gesichert, welche ihm bei seinen vereinsamten Aufführungen in unserem Bayreuther Bühnenfestspielhause nothwendig vorenthalten sein würde. Dieser Ansicht dünken mich nun noch große Irrthümer zu Grunde zu liegen. Was durch unsere Theater gegenwärtig zu einem Eigenthum ihrer Abonnenten und Extrabesucher geworden ist, kann mir durch diesen Aneignungsakt noch nicht als volksthümlich, will sagen: dem Volke eigenthümlich gelten. Erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerkes mit seinem Publikum kann die nöthige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden. Es ist wahrhaft niederschlagend, selbst an unseren Gebildetsten wahrnehmen zu müssen, daß sie eine gute von einer schlechten Aufführung, oder das in einzelnen Zügen hier erreichte, dort gröblich verfehlte Gelingen, nicht eigentlich zu unterscheiden wissen. Wenn es mir bloß auf den Anschein ankäme, dürfte ich mich dieser traurigen Erfahrung fast freuen; denn, genöthigt die Stücke des „Ring des Nibelungen“ den Theatern zur Weiteraufführung zu überlassen, muß mir die sonderbare Tröstung ankommen, daß Alles, was ich für die Bayreuther Festaufführungen meines Werkes aufbot, um es nach allen Seiten so richtig und giltig wie möglich zur Darstellung zu bringen, dort gar nicht vermißt werden wird, und, im Gegentheile, grobe Uebertreibungen zart angedeuteter scenischer Vorgänge (z. B. des sogenannten Feuerzaubers) für viel gelungener, als nach meiner Anleitung ausgeführt gelten werden.

Für Denjenigen, der auf den Gebieten unseres gegenwärtigen Lebens Alles recht und in möglichster Ordnung findet, ist die Kunst nicht vorhanden, schon weil sie ihm nicht nöthig ist. Welcher höheren Anleitung sollte in Wahrheit auch Derjenige bedürfen, der sich für die Beurtheilung der Erscheinungen dieser Welt der so bequemen Führung durch den Glauben an einen steten Fortschritt der Menschen überläßt? Er möge thun und lassen, was er wolle, so ist er sicher, doch immer mit fortzuschreiten: sieht er großherzigen Bemühungen zu, welche ohne Erfolg bleiben, so sind sie in seinen Augen dem steten Fortschritte undienlich gewesen; gehen z. B. die Leute lieber an ihren Geschäftsorten bequem in die Theater, um den „Nibelungenring“ zu sehen, statt sich

Der Ring des Nibelungen: X, 246. — — 107. — 107. 108. 103. — 164.

einmal zu dem etwas mühsamen Besuch von Bayreuth aufzumachen, so wird auch hierin ein Fortschritt der Zeit gesehen, da man nicht mehr zu etwas Außerordentlichem eine Pilgerfahrt anzutreten hat, sondern das Außerordentliche zu dem Gewöhnlichen umgeformt sich behaglich zu Hause vorführen läßt.

Robespierre.

Wir treffen in der gegenwärtigen sogenannten politischen Weltlage auf Soll ohne Haben, Wille ohne Vorstellung, und diese mit dem grenzenlosen Verlangen nach Macht, welche selbst der Mächtige nicht zu besitzen wähnt, wenn er nicht noch viel mehr Macht habe. Was dieser dann mit der Macht anzufangen im Sinne tragen möge, sucht man vergebens aufzufinden. Wir sehen da immer das Bild Robespierre's vor uns, welcher, nachdem ihm vermittelst der Guillotine alle Hindernisse für die Offenbarung seiner volkbeglückenden Ideen aus dem Wege geräumt waren, nun nichts wußte, und mit der Empfehlung der Tugendhaftigkeit im allgemeinen sich zu helfen suchte, welche man sonst viel einfacher in der Freimaurerloge sich verschaffte.

Aber dem Anscheine nach ringen jetzt alle Staatenlenker um den Preis Robespierre's. Man glaubt Robespierre im Wohlfahrtsausschusse vor sich sitzen zu sehen, wenn man das Bild des in einsamer Abgeschiedenheit sich abmühenden Gewaltigen sich vergegenwärtigt, wie er rastlos der Vermehrung seiner Machtmittel nachspürt. Was mit den bereits bewährten Machtmitteln auszurichten und demnach der Welt zu sagen gewesen wäre, hätte dagegen zur rechten Zeit jenem Gewaltigen etwa beikommen dürfen, wenn die von uns gemeinte Erkenntniß ihn erleuchtet hätte.

Roger.

Die Vortragsmanier der neueren französischen Tenoristen hatte in dem liebenswürdigen Sänger Roger ihren bestechendsten Vertreter gefunden: es ist die systematisch ausgebildete „Harangue", welche ewig die französische Kunst beherrschen wird, und welche auf die Erfordernisse des deutschen dramatischen Gesangsstyles, im Betreff der hier nöthigen Einfachheit und Natürlichkeit des ganzen Gebahrens, nie mit Glück angewendet werden kann.

Rom.

Nach einer uralten römischen Stammsage waren die Römer von einem Urgeschlechte entsprossen, welches einst aus Asien herkommend am Tiber und Arno sich niedergelassen. Der ernste und streng bindende Kern des religiösen Heiligthumes, welches den Nachkommen dieses Geschlechtes überliefert ward, machte durch lange Zeiten unstreitig das wichtigste Erbtheil des römischen Volkes aus: in ihm lag die Kraft, welche dieses lebhafte Volk band und einigte. Die „Sacra" in den Händen der alten, sich urverwandten patrizischen Familien, zwangen die zusammengelaufenen Massen der Plebejer

Der Ring des Nibelungen: X, 164. — Robespierre: X, 326. — 326. 327. — Roger: IX, 321. — Rom: II, 176.

zum Gehorsam. Diese Scheu und Ehrfurcht vor den religiösen Heiligthümern, welche in ihrem Inhalte eine entbehrungsvolle Thätigkeit (wie der viel geprüfte Urvater Aeneas sie geübt hatte) geboten, machen die ältesten, unbegreiflich wirksamen Gesetze aus, nach denen das gewaltige Volk beherrscht wurde, und der „Pontifex maximus" — dieser sich stets gleiche Nachkomme Numa's, des geistigen Gründers des römischen Staats — war der eigentliche (geistliche) König der Römer. Wirkliche Könige, d. h. erbliche Inhaber der höchsten weltlichen Herrschergewalt, kennt die römische Geschichte nicht: die verjagten Tarquinier waren etruskische Eroberer; in ihrer Vertreibung haben wir weniger den politischen Akt einer Aufhebung der königlichen Gewalt, als vielmehr den nationalen der Abschüttelung eines fremden Joches durch die alten Stammgeschlechter zu erkennen.

Wie nun das von diesen uralten, mit höchster geistlicher Gewalt begabten Geschlechtern hart gebundene Volk endlich nicht mehr zu bändigen war, wie es sich durch steten Kampf und Entbehrung so unwiderstehlich gekräftigt hatte, daß es, um einer zerstörenden Entladung seiner Kraft gegen den innersten Kern des römischen Staatswesens auszuweichen, nach Außen auf die Eroberung der Welt losgelassen werden mußte, schwand während und noch mehr in Folge dieser Eroberung allmählich auch das letzte Band der alten Sitte und Religion, indem diese durch materiellste Verweltlichung zu ihrem vollkommenen Gegensatze ausartete: die Beherrschung der Welt, die Knechtung der Völker, nicht mehr die Beherrschung des inneren Menschen, die Bezwingung der egoistisch thierischen Leidenschaft im Menschen, war fortan die Religion Rom's.

Rom bewahrte in seiner Geschichte einen Herrscheranspruch, und zwar den Anspruch auf Weltherrschaft; diese Weltherrschaft war im Namen eines Volkes, nicht aus der Berechtigung eines etwa uralten Königsgeschlechtes, dennoch aber in der Form der Monarchie, von Kaisern ausgeübt worden. Diese Kaiser, in letzter Zeit willkürlich bald aus diesem, bald aus jenem Stamme der wüst durcheinander gewürfelten Nationen ernannt, hatten nie ein geschlechtliches Anrecht auf die höchste Herrscherwürde der Welt zu begründen gehabt. Die römischen Imperatoren waren nach dem Aussterben des julischen Geschlechtes willkürlich erwählte, geschlechtlich jedenfalls unberechtigte Gewalthaber: ihr Reich war, ehe noch sie selbst es inne werden mochten, längst schon ein „römisches Reich" nicht mehr; denn war es von jeher nur durch Gewalt zusammengebunden, und behauptete sich diese Gewalt meist nur durch die Kriegsheere, so waren, bei der vollkommenen Entartung und Verweichlichung der romanischen Völker, diese Heere fast nur noch durch gemiethete Truppen deutschen Stammes gebildet. Der, aller realen weltlichen Macht allmählich entsagende römische Geist kehrte nach langer Selbstentfremdung somit nothwendig wieder zu sich, zu seinem Urwesen zurück, und produzirte so, durch Aufnahme des Christenthumes, in neuer Entwickelung aus sich das Werk der römisch-katholischen Kirche. Der Imperator ward ganz wieder Pontifex, Cäsar wieder Numa, in neuer besonderer Eigenthümlichkeit. Zu dem Pontifex maximus, dem Papste, trat nun der sich kräftig bewußte Vertreter

Rom: II, 176. 177. — 177. — 175. 182.

weltlichen Urkönigthumes, Karl der Große: die zersprengten Träger des ältesten Königthumes und des ältesten Priesterthumes fanden sich nach langer Trennung wieder, und berührten sich wie Leib und Geist des Menschenthumes. Der Pontifex krönte den Cäsar, und predigte den Völkern Gehorsam gegen den ächten König; der Kaiser setzte den Gottespriester in sein oberstes Hirtenamt ein, zu dessen Ausübung er ihn mit starkem weltlichem Arme gegen jeden Frevler zu schützen übernahm.

In dem Maaße, als die weltliche Macht an realem Besitze verlor und einer idealeren Ausbildung sich näherte, gelangte die ursprünglich rein ideale Kirche zu weltlichem Besitze. Jede Partei schien zu begreifen, daß das anfangs außer ihr Liegende zur vollständigen Begründung ihres Daseins in sie hinein gezogen werden müßte, und so mußte von beiden Seiten der ursprüngliche Gegensatz sich bis zu einem Kampfe um die ausschließliche Weltherrschaft steigern. Durch das, in diesem immer hartnäckiger geführten Kampfe sich ganz deutlich herausstellende, Bewußtsein beider Parteien von dem Preise, um dessen Gewinn oder Erhaltung es sich handelte, wurde endlich der Kaiser zu der Nothwendigkeit gedrängt, wenn er mit seinen realen Ansprüchen bestehen wollte, auch die geistliche Weltherrschaft sich anzueignen; — der Papst hingegen mußte diese realen Ansprüche vernichten, oder sie vielmehr sich ebenfalls zueignen, wenn er das wirklich lenkende und gebietende Oberhaupt der Weltkirche bleiben oder werden wollte. Die hieraus entspringenden Ansprüche des Papstes begründeten sich in so weit auf die christliche Vernunft, als er dem Geiste die Macht über den Leib, folglich dem Vertreter Gottes auf Erden die Oberherrschaft über dessen Geschöpfe zusprechen zu müssen glaubte. Der Kaiser sah hiergegen ein, daß es ihm um Alles darauf ankommen müsse, seine Macht und seine Ansprüche als von einer Rechtfertigung und Heiligung, endlich gar Verleihung durch den Papst, daraus unabhängig zu begründen.

Der Freiheitstrieb der Kirche war ein idealer, universeller: er konnte in christlicher Auffassung als das Ringen des Geistes nach Befreiung aus den Banden der sinnlich rohen Welt gelten, und unzweifelhaft galt er den bedeutendsten Oberhäuptern der Kirche als solches; zu tief hatte sie sich aber bereits in materielle Betheiligung an weltlichem Machtgenusse nothgedrungener Weise einlassen müssen, und namentlich konnte ihr endlicher Sieg daher doch nur mit der Verderbniß ihrer eigenen, innersten Seele erfochten wurden.

Im Theater feierte der Grieche seine Tragödien,' der Römer seine Gladiatorenspiele. Die Römer, deren nationale Kunst frühzeitig vor dem Einflusse der griechischen Künste gewichen war, ließen sich von griechischen Architekten, Bildhauern, Malern bedienen; ihre Schöngeister übten sich an griechischer Rhetorik und Verskunst. Die große Volksschaubühne eröffneten sie aber nicht den Göttern und Helden des Mythos, nicht den freien Tänzern und Sängern des heiligen Chores; sondern wilde Bestien, Löwen, Panther und Elephanten mußten sich im Amphitheater zerfleischen, um dem römischen Auge zu schmeicheln; Gladiatoren, zur Kraft und Geschicklichkeit erzogene

Rom: II, 182. 183. — — 185. — 191. — — VIII, 80. III, 17. 18.

Sklaven, mußten mit ihrem Todesröcheln das römische Ohr vergnügen. Diese brutalen Weltbesieger behagten sich nur in der positivsten Realität, ihre Einbildungskraft konnte sich nur in materiellster Verwirklichung befriedigen. Den, dem öffentlichen Leben schüchtern entflohenen, Philosophen ließen sie getrost sich dem abstraktesten Denken überliefern; in der Oeffentlichkeit selbst liebten sie, sich der allerkonkretesten Mordlust zu überlassen, das menschliche Leiden in absoluter physischer Wirklichkeit sich vorgestellt zu sehen. Diese Gladiatoren und Thierkämpfer waren nun die Söhne aller europäischen Nationen, und die Könige, Edlen und Unedlen dieser Nationen, waren alle gleich Sklaven des römischen Imperators, der ihnen somit ganz praktisch bewies, daß alle Menschen gleich wären, wie wiederum diesem Imperator selbst von seinen gehorsamen Prätorianern sehr oft deutlich und handgreiflich gezeigt wurde, daß auch er nichts weiter als ein Sklave sei.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen, wenn auch kolossal sich kundgebenden, Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken. Da, wo die Sorge der Oeffentlichkeit nur in der Fürsorge für Essen und Trinken bestand, und die möglichste Stillung dieser Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrschaft der Reichen und Cäsaren, und zwar in so riesigem Verhältnisse sich kundgab, wie unter der römischen Weltherrschaft, — da entstanden die erstaunlichen Straßen- und Wasserleitungen, mit denen wir heutzutage durch unsere Eisenbahnstraßen zu wetteifern suchen. Wohl gewann dieses Nützlichkeitsbemühen, dieser Prunk, bei den Römern eine großartige Form, so daß über alle römische Bauwelt in unseren Augen immer noch ein majestätischer Zauber ausgebreitet liegt, der uns fast noch als Schönheit erscheint. Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen Adels, als ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentliche politische Thätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege einer werthvollen und belehrenden Litteratur, — welche jedoch den schöpferischen Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung diese gar nicht zu denken war, und zu denen sie sich nur gewissermaaßen als Kommentator verhielt, ohne Vergleich nachsteht. Jene Werke waren aus einem lebendigen Wechselverkehre der großen Geister mit dem Geiste des Volkes, namentlich in der Lyrik und Tragik, hervorgegangen. Diesen Wechselverkehr suchte der römische feingebildete Adel nicht, vermuthlich, weil er ihn zu finden verzweifelte: dagegen überließ er gleichgiltig den Schauplatz der Volksvergnügungen den Gladiatoren und Thierkämpfern; den Versuch, mit den Possenreißern sich zu befassen, überließ er stolz seinen freigelassenen Sklaven.*) Die Geschichte kennt den Untergang dieses Adels und dieses Volkes in wachsender Entsittlichung und materialistischer Rohheit. Ein herzloses Gaukelspiel mußte das Befassen mit Kunst und der Genuß der

*) Da freie Männer zu solchem Mißbrauche sich herzugeben nicht wohl gesonnen sein konnten, richtete man endlich ihrer Beliebtheit willen freigelassene Sklaven zum Histrionendienste ab. Die Sklavenhalter der römischen Histrionenbanden brachten ihre Aktoren einfach durch Kauf an sich.

Rom: III, 18. — 151. 152. VIII, 146. X, 296. — Anm. unter d. Text: IX, 308. 311.

durch sie aufgesuchten Befreiung von der Willensnoth nur noch sein, sobald in der Kunst nichts mehr zu erfinden war: das Ideal zu erreichen war die Sache des einzelnen Genie's gewesen; was dem Wirken des Genie's nachlebt, ist nur das Spiel der erlangten Geschicklichkeit; und so sehen wir denn die griechische Kunst, ohne den griechischen Genius, das große römische Reich durchleben, ohne eine Thräne des Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können.

Für die That der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellirenden, endlich ertödtenden Civilisation war eine völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nöthig. Nirgends treten die Stammes-Eigenthümlichkeiten der arischen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geschichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen, germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen Welt. Hier wiederholt sich geschichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden (Herakles — Siegfried): sie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten sie als unendlich geringer denn sie, etwa wie Herakles den Eurystheus verachtet. Daß sie, gleichsam weil es die Gelegenheit so herbeiführte, zu Beherrschern des großen lateinischen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben.

Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: „unser Reich ist nicht von dieser Welt.“ Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge.

Der künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis kontreformirte die Religion, wie zugleich die Musik. So verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei; so verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl dem sinnvollen Beschauer das ehrwürdig edle Rom. — Zur Zeit der Blüthe der italienischen Musik sendeten deutsche Fürsten und französische Akademien ihre Begünstigten nach Rom und Neapel, weil diese Bildung durch Anhörung klassischer Vortragsweisen daheim nicht zu gewinnen war. Was jetzt lächerlich unbehilfliche Reisestipendien für gekrönte Preiskompositionen u. dgl. gegen die Verpflichtung in Rom oder Paris höhere Studien zu vollenden, gedankenlos bewirken wollen, werden wir verständiger und sinnvoller zu verrichten wissen, wenn wir eine innige Theilnahme an der Bildung unserer eigenen Kunst jedem hierzu Befähigten offen stellen: Niemanden soll Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Theilnahme an unseren Bestrebungen und Leistungen ausschließen.

Romanische Völker.

Die Sprache der romanischen Völker, als der Niederschlag einer historischen Völkermischungsperiode, deren bedingender Einfluß auf diese Völker gänzlich geschwunden ist, hat sich, nach der mannigfaltigsten Mischung fremder

Rom: X, 296. — — VIII, 44. X, 355. — — IX, 144. — 104. VIII, 178. X, 378. 379. 378. — Romanische Völker: IV, 263. 138.

und abgelebter Sprachbestandtheile, in solcher Weise herausgebildet, daß in ihr das Verständniß der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb. Italiener und Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todten Sprachen, verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache. Sehr folgerichtig wurde diese Sprache in Frankreich, unter der Herrschaft der personificirten Konvention, unter Ludwig XIV., auf Befehl von einer Akademie auch als gebotene Norm festgestellt.

Den innerlichen Krieg des Gewissens gegen marternde äußere Satzungen machten die germanischen Nationen zur protestantischen That. Die romanischen Nationen, äußerlich unter dem Joche des Katholizismus verblieben, erhielten sich fortwährend in der Richtung, nach welcher sie vor dem unlösbaren inneren Zwiespalte nach Außen hin flohen, um sich durch willigstes Erfassen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten gewissermaaßen nach Innen zu zerstreuen. Sprach sich dieser Trieb am erkenntlichsten nach der Richtung der bildenden Künste aus, so ist er in der Dichtung nicht minder ersichtlich. Der Mensch, der uneinig mit sich selbst war, und im Kunstschaffen dem Zwiespalte seines Inneren entfliehen wollte, fühlte nicht den Drang, ein bestimmtes Etwas seines Inneren auszusprechen, sondern dieses Etwas vielmehr erst in der Außenwelt zu suchen; und je mannigfaltiger und bunter er diese Erscheinungen zu mischen verstand, desto sicherer durfte er eben den unwillkürlichen Zweck innerer Zerstreuung zu erreichen hoffen. Die bildende Kunst, und eine Dichtkunst, die — als schildernde — der bildenden dem Wesen, wenn auch nicht der Aeußerung nach, gleichkam, sind die eigenthümlichen, von Außen her zerstreuenden, fesselnden und ergetzenden Künste dieser Nationen.

Unstreitig sind die romanischen Nationen Europas zeitig zu einem großen Vorzug vor den germanischen gelangt, nämlich in der Ausbildung der Form. Während Deutschland nach dieser Seite hin in einem unleugbar anarchischen Zustande blieb, der dadurch, daß man jener fertigen Form der Ausländer selbst sich zu bedienen suchte, kaum verdeckt, sondern nur vermehrt werden konnte, bildeten Italien, Spanien und Frankreich sich für das Leben, wie für die Kunst diejenige gefällige und ihrem Wesen entsprechende Form, welche für alle Aeußerung des Lebens und der Kunst schnell eine allgemein giltige, gesetzmäßige Anwendung erhielt. Ist der Deutsche, unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leidend, neben diesen so fertig erscheinenden lateinisch umgeborenen Nationen Europa's eine bereits zerbröckelte und seiner letzten Zersetzung entgegensiechende Völkererscheinung, oder lebt in ihm noch eine besondere, der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtige, um deßwillen aber auch nur mit ungemeiner Geduld und unter den erschwerendsten Verzögerungen zur vollbewußten Reife gelangende Anlage, — eine Anlage, die, vollkommen ausgebildet, einer weit ausgedehnten neuen Welt den Untergang der uns jetzt noch immer so überragenden alten Welt ersetzen könnte?

Romanische Völker: IV, 138. 263. 122. — 18. 13. 12. 13. 18. 19. — VII, 130. X, 172.

Man rühmt die sogenannten romanischen Völker, wohl auch die Engländer, als Misch-Racen, da sie den etwa rein erhaltenen Völkern germanischer Race im Kultur-Fortschritt offenbar voraus stünden. Wer sich nun von dem Anscheine dieser Kultur und Zivilisation nicht blenden läßt, sondern das Heil der Menschheit in der Hervorbringung großer Charaktere sucht, muß wiederum finden, daß diese unter rein erhaltenen Racen eher, ja fast einzig zum Vorscheine kommen. Genau betrachtet, war seit der Regeneration des europäischen Völkerblutes der Deutsche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das deutsche Wesen.

Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutsche die Welt der Gegenwart sich aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf.

Römisches Reich deutscher Nation.

Den entarteten Karolingern nahmen endlich Sachsen und Schwaben die Herrschaft der deutschen Lande ab; und als die ganze Macht des romanisirten Frankenreiches in die Gewalt der reindeutschen Stämme überging, kam die seltsame, aber bedeutungsvolle Bezeichnung „römisches Reich deutscher Nation" auf. Die Nachfolger Otto's I. trieb es rastlos nach Rom und Italien, um von dorther mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenscheine zurückzukehren, der daheim ihre heimische Abkunft gleichsam vergessen machen sollte. Der König der Deutschen hatte sich die Bestätigung dieser Macht aus Rom zu holen; der römische Kaiser gehörte nicht eigentlich den Deutschen an. Die Römerzüge waren den Deutschen verhaßt und konnten ihnen höchstens als Raubzüge beliebt gemacht werden, bei denen es ihnen auf möglichst schnelle Rückkehr in die Heimath ankam. Verdrossen folgten sie dem römischen Kaiser nach Italien, sehr bereitwillig dagegen ihren deutschen Fürsten in die Heimath zurück. Auf diesem Verhältnisse begründete sich die stete Ohnmacht der sogenannten deutschen Herrlichkeit. Der Begriff dieser Herrlichkeit war ein undeutscher.

Kein großes Kulturvolk ist in die Lage gekommen, sich einen phantastischen Ruhm aufzubauen, wie die Deutschen. Welchen Vortheil uns die Nöthigung zu solchem phantastischen Aufbau aus der Vergangenheit bringen möchte, kann uns vielleicht klar werden, wenn wir zuvor die Nachtheile derselben uns vorurtheilsfrei deutlich zu machen suchen. Diese Nachtheile finden sich zu allernächst unleugbar auf dem Gebiete der Politik. Eigenthümlicher Weise tritt uns aus geschichtlicher Erinnerung die Herrlichkeit des deutschen Namens gerade aus derjenigen Periode entgegen, welche dem deutschen Wesen verderblich war, nämlich der Periode der Macht der Deutschen über außerdeutsche Völker. Mit dem Verfalle der äußeren politischen Macht, d. h. mit der aufgegebenen Bedeutsamkeit des römischen Kaiserthumes, worin wir gegen-

Romanische Völker: X, 344. VIII, 66. — — 173. — Römisches Reich deutscher Nation: X, 55. II, 160. X, 56. — 55. 56. 57.

wärtig den Untergang der deutschen Herrlichkeit beklagen, beginnt dagegen erst die rechte Entwickelung des wahrhaften deutschen Wesens. Wenn auch im unleugbaren Zusammenhange mit der Entwickelung sämmtlicher europäischer Nationen, verarbeiten sich doch deren Einflüsse, namentlich die Italiens, im heimischen Deutschland auf so eigenthümliche Weise, daß nun, im letzten Jahrhundert des Mittelalters, sogar die deutsche Tracht in Europa vorbildlich wird, während zur Zeit der sogenannten deutschen Herrlichkeit auch die Großen des deutschen Reiches sich römisch-byzantinisch kleideten. Nach dem gänzlichen Verfalle des deutschen Wesens, nach dem fast gänzlichen Erlöschen der deutschen Nation in Folge der unbeschreiblichen Verheerungen des dreißigjährigen Krieges, war es diese innerlichst heimische Welt, aus welcher der deutsche Geist wiedergeboren ward.

Deutsche Dichtkunst, deutsche Musik, deutsche Philosophie sind heut' zu Tage hochgeachtet von allen Völkern der Welt: in der Sehnsucht nach „deutscher Herrlichkeit" kann sich der Deutsche aber gewöhnlich noch nichts anderes träumen als etwas der Wiederherstellung des römischen Kaiserreiches Aehnliches, wobei selbst dem gutmüthigsten Deutschen ein unverkennbares Herrschergelüst und Verlangen nach Obergewalt über andere Völker ankommt. Er vergißt, wie nachtheilig der römische Staatsgedanke bereits auf das Gedeihen der deutschen Völker gewirkt hat. Hier will es uns nun dünken, als ob Das, was die Deutschen in ihren Reformationskämpfen verloren, Einheit, und europäische Machtstellung, von ihnen aufgegeben werden mußte, um dagegen die Eigenthümlichkeit der Anlagen sich zu erhalten, durch welche sie zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt sein dürften.

Rossini.

War die Tonweise der entzückende Duft der Blume des Volksliedes, der Wortvers aber der Leib dieser Blume selbst mit all seinen zarten Zeugungsorganen, so zog der Luxusmensch, der einseitig nur mit seinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinsinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, diesen Duft von der Blume ab, und destillirte künstlich den Parfüm, den er auf Fläschchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich mit sich führen zu können. Der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Sammet und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit jenem Parfümsubstrate der Opernarie netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume, — dieser große Künstler war Joachimo Rossini.

Was Rossini in der ersten Blüthe seiner üppigen Jugend um sich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickte er auf die ernste französische, sogenannte dramatische Oper, so erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebenslust eine prunkende Leiche, die selbst der in prachtvoller Einsamkeit dahinschreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er — wie zur feierlichen Selbstverherrlichung — sich bereits selbst lebendig einbalsamirte.

Römisches Reich deutscher Nation: X, 57. — 57. 172. 173. — Rossini: III, 309. 310. — 310.

Von keckem Instinkte für das Leben getrieben, riß Rossini auch dieser Leiche die pomphafte Larve vom Gesicht, wie um den Grund ihres einstigen Lebens zu erspähen: durch alle Pracht der stolz verhüllenden Gewänder hindurch entdeckte er da dieses — den wahren Lebensgrund auch dieser gewaltig sich Gebahrenden —: die Melodie. — Blickte er auf die heimische italienische Oper und das Werk der Erben Mozart's, nichts Anderes gewahrte er, als wiederum den Tod, — den Tod in inhaltslosen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging — die Melodie schlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihn durchaus heuchlerisch dünken mußte, wenn er auf Das sah, was ihm Unfertiges, Gewaltsames und Halbes entsprungen war.

Leben wollte aber Rossini, und um dieß zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit Denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die absolute Melodie aufgegangen; so brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen müßte, um gehört zu werden. Ueber den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er hörte, war Das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht warum, die man nachsingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die schwermüthig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern — wir wissen eben nicht warum.

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und — siehe da! — das Geheimniß der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Spekulation aufgebaut hatten, rissen Rossini's Opernmelodieen zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinnst verwehte. Nicht anders erging es der „dramatischen" Oper, wie der Wissenschaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anschauung war, und die bei tiefstem Forschen immer nur irriger und unlösbarer werden müssen, bis endlich das Alexandersschwert sein Werk verrichtet, und den Lederknoten mitten durchhaut, daß die tausend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dieß Alexandersschwert ist eben die nackte That, und eine solche That vollbrachte Rossini, als er alles Opernpublikum der Welt zum Zeugen der ganz bestimmten Wahrheit machte, daß dort die Leute nur „hübsche Melodieen" hören wollten, wo es irrenden Künstlern zuvor eingefallen war, durch den musikalischen Ausdruck den Inhalt und die Absicht eines Drama's kundzuthun.

Alle Welt jubelte Rossini für seine Melodieen zu, ihm, der es ganz vortrefflich verstand, aus der Verwendung dieser Melodieen eine besondere Kunst zu machen. Alles Organisiren der Form ließ er ganz bei Seite; die einfachste, trockenste und übersichtlichste, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, dessen sie einzig von je bedurft hatte —: narkotisch-berauschende Melodie. Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er sie durchaus unberührt ließ, wandte er sein ganzes Genie nur

Rossini: III, 310. 311. — 311. — 311. 312. — 312.

zu den amüsantesten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieser Formen ausführen ließ. Den Sängern, die zuvor auf dramatischen Ausdruck eines langweiligen und nichtssagenden Worttextes studiren mußten, sagte er: „Macht mit den Worten, was Ihr Lust habt, vergeßt aber vor Allem nur nicht, für lustige Läufe und melodische Entrechats Euch tüchtig applaudiren zu lassen.“ Wer gehorchte ihm lieber, als die Sänger? — Den Instrumentisten, die zuvor abgerichtet waren, pathetische Gesangsphrasen so intelligent wie möglich in übereinstimmendem Gesammtspiele zu begleiten, sagte er: „Macht's Euch leicht, vergeßt aber vor Allem nur nicht, da, wo ich Jedem von Euch Gelegenheit dazu gebe, für Eure Privatgeschicklichkeit Euch gehörig beklatschen zu lassen.“ Wer dankte ihm eifriger, als die Instrumentisten? — Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigensinnig befangenen Anordnungen des dramatischen Komponisten Blut geschwitzt hatte, sagte er: „Freund, mach', was Du Lust hast, denn Dich brauche ich gar nicht mehr.“ Wer war ihm verbundener für solche Enthebung von undankbarer, saurer Mühe, als der Operndichter?

Wer aber vergötterte für alle diese Wohlthaten Rossini mehr, als die ganze civilisirte Welt, so weit sie die Operntheater fassen konnten? Und wer hatte mehr Grund dazu, als sie? Wer war, bei so vielem Vermögen, so grundgefällig gegen sie, als Rossini? — Erfuhr er, daß das Publikum dieser einen Stadt besonders gern Läufe der Sängerinnen hörte, das der anderen dagegen lieber schmachtenden Gesang, so gab er für die erste Stadt seinen Sängerinnen nur Läufe, für die zweite nur schmachtenden Gesang. Wußte er, daß man hier gern die Trommel im Orchester hörte, so ließ er sogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel beginnen; wurde ihm gesagt, daß man dort leidenschaftlich das Crescendo in Ensemblesätzen liebte, so setzte er seine Oper in der Form eines beständig wiederkehrenden Crescendo's. — Nur einmal hatte er Grund, seine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel rieth man ihm an, sorgfältiger in seinem Satze zu verfahren: seine solider gearbeitete Oper sprach nicht an, und Rossini nahm sich vor, nie in seinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu sein, selbst wenn man ihm dieß anriethe. —

Uebersah Rossini den ungeheuren Erfolg seiner Behandlung der Oper, so ist es ihm nicht im Mindesten als Eitelkeit und anmaßender Hochmuth zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Gesicht rief, er habe das wahre Geheimniß der Oper gefunden, nach welchem alle seine Vorgänger nur irrend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes sein, die Opern auch seiner größten Vorgänger, und gelte es selbst Mozart's „Don Juan“, vergessen zu machen, und zwar einfach dadurch, daß er dasselbe Süjet auf seine Weise wieder komponire, so sprach sich hierin keinesweges Arroganz, sondern der ganz sichere Instinkt davon aus, was das Publikum eigentlich von der Oper verlange. In der That würden unsere Musikreligiösen der Erscheinung eines Rossini'schen „Don Juan“ nur zu ihrer vollsten Schmach zuzusehen gehabt haben; denn mit Sicherheit ließe sich annehmen, daß Mozart's „Don Juan“ vor dem eigentlichen entscheidenden Theaterpublikum — wenn

Rossini: III, 312. 313. — 313. — 313. 314.

nicht auf immer, so doch für eine längere Zeit — dem Rossini'schen hätte weichen müssen. Denn dieß ist der eigentliche Ausschlag, den Rossini in der Opernfrage gab: er appellirte mit Haut und Haar der Oper an das Publikum; er machte dieses Publikum mit seinen Wünschen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hätte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des Volkes, nach dem richtigen Sinne dieses Wortes, an sich gehabt, so müßte uns Rossini als der allergründlichste Revolutionär im Gebiete der Kunst erscheinen. Einem Theile unserer Gesellschaft gegenüber, der aber nur als ein unnatürlicher Auswuchs des Volkes und in seiner sozialen Ueberflüssigkeit, ja Schädlichkeit, nur als das Raupennest anzusehen ist, welches die gesunden nährenden Blätter des natürlichen Volksbaumes zernagt, um aus ihm höchstens die Lebenskraft zu erlangen, als lustige, gaukelnde Schmetterlingsschaar ein ephemeres, luxuriöses Dasein dahinzuflattern, — einem solchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu schmutziger Rohheit versunkenen Bodensatze sich nur zu lasterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, schöner menschlicher Bildung erheben konnte, — also — um den bezeichnendsten Ausdruck zu geben — unserem Opernpublikum gegenüber, war Rossini jedoch nur Reaktionär, während wir Gluck und seine Nachfolger als methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge machtlose, Revolutionäre anzusehen haben. Im Namen des luxuriösen, in der That aber einzig wirklichen Inhaltes der Oper und der konsequenten Entwickelung desselben, reagirte Joachimo Rossini ebenso erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Gluck's, als Fürst Metternich, sein großer Protektor, im Namen des unmenschlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäischen Staatswesens und der folgerichtigen Geltendmachung desselben, gegen die doktrinären Maximen der liberalen Revolutionäre reagirte. welche innerhalb dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhaltes, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt Ihr Staat und Oper, hier habt Ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!"

Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Wesens sich zu nacktester, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Musiker als der absolute Faktor dieses Kunstwerkes mit unumschränkter Machtvollkommenheit, und der Geschmack des Theaterpublikums als die einzige Richtschnur für sein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Drama's bis zur Grundsätzlichkeit thatsächlich beseitigt, den singenden Darstellern die Ausübung ohrgefälligster Gesangsvirtuosität als ihre einzige Aufgabe, und ihre hierauf begründeten Ansprüche an den Komponisten als ihr unveräußerlichstes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große musikalische Oeffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen

Rossini: III, 314. — 314. 315. — III, 315.

Form, unter der narkotisch berauschenden Wirkung eines Opernabends einzig das Wesen der Musik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war am Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schooße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wohllüstigen Sohnes Italia's gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehnsuchtsiechen — und doch todesmuthigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Medusenhauptes, das Niemand erschaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —

Rossini leitete in einer Unterhaltung mit mir (1860) eine kurze Charakteristik seiner künstlerischen Laufbahn dadurch ein, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mittheilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité," äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose." Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernstes Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können; alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lagen gerathen, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urtheilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgiltig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, daß er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben angehörte, und hierin mit der sorglosen Nachlässigkeit des heiteren Skeptikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben scheint, kann der Geschichte wohl in keiner falscheren Gestalt überliefert werden, als wenn er, einerseits, zum Heros der Kunst gestempelt, andererseits zum leichtfertigen Witzmacher*) herabgewürdigt

*) Beiläufig sei hier, zur Berichtigung neuester Erfindungen auf Rechnung Rossini's, erwähnt, daß Liszt mir bereits vor vielen Jahren erzählte: er habe, als er einst eine seiner frühesten, stark excentrischen Jugendkompositionen dem Meister vorgelegt, von diesem die ergötzliche Belobung erhalten: das Chaos sei ihm noch besser gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem

Rossini: III, 315. 316. — — VIII, 279. 280. — 282. — Anmerkung unter dem Text: VIII, 281.

wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unserer heutigen, so sich nennenden „unparteiischen" Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurtheilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unseres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschrittes beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unserer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werthe, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigenthümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossini's etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurtheilt werden, welche er gegen Diejenigen that, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermuthlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigenthümlichen Werthe zu erkennen und zu beurtheilen sein; was diesem Werthe an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen theilzunehmen.

Rothschild.

Wir gönnten den Juden die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in dieser Hinsicht eher zu bedauern, daß Herr v. Rothschild zu geistreich war, um sich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog, der „Jude der Könige" zu bleiben.

Rubini.

Den letzten Stoß gaben meinen früheren leichtfertigen Ansichten über die Mittel der Musik — die Italiener. Diese gepriesenen Helden des Gesanges,

---

sehr ungebildeten Geschmack, diesen wirklich geistvollen Scherz Rossini's, wie dieß eben neuerdings an dieser Stelle (in der Augsburger Allg. Zeitung) geschah, dahin zu verderben, daß dem Meister die Platitüde untergelegt wird, gesagt zu haben: das Haydn'sche Chaos gefalle ihm besser, wobei außerdem die Wiederholung des so oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre me plaît davantage" unehrerbietiger Weise dem Gefeierten noch zur Last gelegt wird. Daß die Anekdote aus der frühesten Jugendzeit Liszt's in dessen letzte „Abbé"-Zeit versetzt wurde, gehört schließlich zu den das Andenken Rossini's so übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn sie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meister, welcher Liszt stets mit Freundschaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer sehr bedenklichen Duplizität schuldig erscheinen lassen könnten.

Rossini: VIII, 283. — Rothschild: V, 86. — Rubini: I, 20.

Rubini an der Spitze, haben mich vollends gegen ihre Musik degoûtirt. Das Publikum, vor dem sie sangen, trug das Seinige zu dieser Wirkung auf mich bei. — Ich hörte den „Don Juan“ von den großen Italienern: der ganze Abend schien eine freiwillig übernommene Pein, welcher man aus irgend einem Grunde sich unterzog: aber zu welchem Zwecke? Das Räthsel löste sich: Rubini schlug diesen Abend seinen berühmten Triller von A nach B! Da tagte mir denn Alles. In der That zeigte diese ungemein elegante Zuhörerschaft durchaus keine Theilnahme an dem Stoffe unseres „Don Juan“; er galt ihr entschieden nur als die Holzpuppe, auf welche die faltige Drapirung der reinen Virtuosität als formelle Berechtigung für das Dasein des Musikwerkes erst zu legen war. Richtig verstand dieß aber nur Rubini, und nun war auch zu begreifen, warum gerade dieser kalte, ehrwürdige Mensch der Liebling der Pariser, das eigentliche „Idol“ der gebildeten Gesangsfreunde war. Ohne eigentliche Rührung sah und hörte man sogar der edlen Grisi, dem schönen Weibe mit der seelenvollen Stimme zu: das mag ihnen zu realistisch dünken. Da ist aber Rubini, philisterhaft, breit, mit gehäbigem Backenbart; dazu alt, mit fettig gewordener Stimme, geizig auf jede Anstrengung damit: gewiß, wird Dieser über Alle gesetzt, so kann das Entzücken nicht an dem Stoffe haften, sondern nur die rein geistige Form sein. Und diese Form wird nun allen Sängern von Paris aufgenöthigt: jeder singt à la Rubini. Die Regel hierfür ist: eine Zeit lang unhörbar zu sein, dann plötzlich Alles durch eine aufgesparte Explosion zu erschrecken, um gleich darauf wieder etwa den Effekt eines Bauchsängers vernehmen zu lassen. Herr Duprez macht es jetzt bereits ganz so: oft sah ich mich nach dem irgendwo versteckten Hülfssänger um, der plötzlich etwa unter dem Podium, wie die Mutterstimme-Trompete im „Robert der Teufel“, für den ostensiblen Sänger am Souffleurkasten, der jetzt keine Miene mehr verzog, einzutreten schien.

Aber das ist „Kunst“. Was wissen wir Tölpel davon?

Arnold Ruge.

Ein zu offener Verzweiflung getriebener Patriot, der wunderliche Arnold Ruge, glaubte schließlich aussagen zu müssen, der Deutsche sei „niederträchtig“. Wer dieses schreckliche Wort einmal vernommen, dem mag es wohl in Augenblicken des sich bäumenden Unmuthes wiederkehren; und vielleicht ist es dann einem jener starken Arkane zu vergleichen, mit welchen Aerzte einen tödtlichen Krankheitsanfall zu bewältigen suchen: es läßt uns nämlich schnell inne werden, daß wir ja selbst der „Deutsche“ sind, der vor seinem eigenen entarteten Wesen zurückschreckt; dieser gewahrt, daß nur ihm diese Entartung, als solche, erkennbar ist, und was Anderes bietet ihm die Möglichkeit dieser Erkenntniß, als das unerschütterlich feste Bewußtsein von seiner wahren eigenen Art?

Rußland.

Von den verschiedenen russischen Polizeien ist immer eine über die andere gesetzt, weil von jeder angenommen wird, daß sie unredliches Spiel treibe.

Rubini: I, 20. 217. 218. 219. 221. 222. — 222. — Arnold Ruge: IX, 398. — Rußland: V, 72.

Den wirklichen Menschen, wollte er sich nach seinen natürlichen Gefühlen dort äußern, müßte man in den Büreaux jener verschiedenen Polizeien für toll und verrückt halten; denn, wenn jene verschiedenen Polizeien ihren Gesichtskreis am weitesten ausdehnen, so schwingen sie sich endlich nur zu dem Begriffe „Polizei" überhaupt auf. — Deutsche Soldaten fallen, wenn sie erschossen sind; den russischen Soldaten muß man aber erst noch umstoßen. — Große Völker, welchen reichliche Frucht-Nahrung zu Gebote steht, büßen selbst in rauheren Klimaten durch fast ausschließlich vegetabilische Nahrung nichts von ihrer Kraft und Ausdauer ein, wie dieß an den, zugleich zu vorzüglich hohem Lebensalter gelangenden, russischen Bauern zu ersehen ist.

Rußland: V, 72. 73. VI, 369. X, 306.

Hans Sachs.

Ich ließ in den „Meistersingern" meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen. Von den Nürnberger Meistersingern wurde, zur Zeit der Blüthe des klassischen Humanismus, andererseits die altdeutsche Dichtungsweise dem genialen Blick erkenntlich bewahrt. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen. Der feierliche Gesang, mit welchem er Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat, — mit ihm wird der Meister bei seinem Eintritte in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einstimmigen Ausbruche begrüßt.

Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein kräftiges Loblied sang, Erwin's Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme neu sich belebte. Der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm Goethe die gereimten Verszeilen seines „Faust". Wenn wir aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Keim lag, sobald es eben vom berufenen treuen Geiste ausgebildet wurde: so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte. Er scheint diese Grundlage vollendetster Popularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüber leitend.

Ich erfuhr, daß man in Nürnberg damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu setzen, und legte dem dortigen Theaterdirektor, der sich wegen der Acquisition der „neuen Oper" an mich wandte, als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der ersten Aufführung der „Meistersinger" als Beisteuer zu den Kosten der Errichtung jenes Monumentes auf; worauf dieser Direktor mir gar nicht erst antwortete. Dem Denkmale des

Hans Sachs: IX, 395. VIII, 123. IV, 349. E. 104. 105. — VIII, 123. 124. IX, 256. — — X. 161.

Hans Sachs gegenüber stellte sich aber in Nürnberg eine imponirende Synagoge reinsten orientalischen Styles auf. —

Sachsen.

Während der Name der Franken sich auf das ganze große eroberte gallische Land ausdehnte, konsolidirten sich die diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme als Sachsen, Bayern, Schwaben und Ostfranken. Alemannen, Bayern, Thüringer und Sachsen verhielten sich, nach ihrer Unterwerfung durch die fränkischen Könige, zu diesen fortan als Untergebene, und ward ihnen auch meistens ihre Stammessitte gelassen, so wurden sie doch am empfindlichsten dadurch betroffen, daß sie ihrer königlichen Stammesgeschlechter, soweit sie nicht bereits schon untergegangen waren, vollends beraubt wurden. Mochte nun der Heldenglanz Karl's des Großen eine Zeit lang den tiefen Unmuth der deutschen Stämme zertheilen, nie doch schwand die Abneigung gänzlich und unter Karl's Nachfolgern lebte sie wieder auf.

Den entarteten Karolingern nahmen endlich Sachsen und Schwaben die Herrschaft der deutschen Lande ab. Gegen die Schwäche der Regierung Konrad's von Franken trat die Reaktion ein, welche sich im Versuche der Wahl eines Königs aus dem mächtigsten der früher unterworfenen Stämme, dem sächsischen, kundgab. Zu der Wahl des Sachsenherzogs Heinrich mochte dennoch, gleichsam zur Heiligung derselben, die Rücksicht mitwirken, daß auch sein Geschlecht weiblicherseits mit den Karlingen verwandt geworden war. Welche Widersetzlichkeit aber das ganze neue sächsische Königshaus durchweg zu bekämpfen hatte, wird schon daraus erklärlich, daß Franken und Lothringer, d. h. die zu dem ursprünglich herrschenden Stamme sich zählenden Völker, den Sprossen eines früher von ihnen unterworfen gewesenen Volkes nie als rechtmäßigen König anzuerkennen geneigt sein konnten. Erst Otto I. gelang es, sich Deutschland völlig zu erobern; zur vollkommenen Befestigung seiner Königsgewalt scheint endlich aber auch die Erlangung der römischen Kaiserwürde gewiß nicht wenig beigetragen zu haben. Als ob sein Geschlecht dieß sehr deutlich erkannt hätte, trieb seine Nachfolger es rastlos nach Rom und Italien, um von dort mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenscheine zurückzukehren. Das Jahrhundert des Königthums des sächsischen Hauses bildet verhältnißmäßig aber doch nur eine kurze Unterbrechung der ungleich länger andauernden Herrschaft des fränkischen Stammes, denn an einen Sprossen dieses Stammes, Konrad den Salier, kam nach dem Erlöschen des sächsischen Hauses wieder die Königsgewalt. Die Wahl Lothar's von Sachsen zwischen dem Erlöschen des männlichen fränkischen Stammes und der Fortsetzung desselben durch dessen Nachkommen weiblicherseits, die Hohenstaufen, ist nur als ein neuer, dießmal aber minder dauerhafter Reaktionsversuch zu betrachten.

Ein Fürst, der in kühnen Unternehmungen für protestantische Unabhängigkeit das Schwert führte, gründete zugleich an seinem Hofe das Institut der musikalischen Kapelle zu Dresden, durch welches der Geist protestantischer

Hans Sachs: X, 161. — Sachsen: X, 55. II, 158. — X, 55. II, 159. 160. 161. — — II, 303.

Frömmigkeit seinen künstlerischen Ausdruck finden sollte. — Ein sächsischer Graf Bünau war es, unter dessen Schutze der große Winckelmann der ersten Befreiung von Nahrungssorge und der Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerischen Wissens theilhaftig wurde. — — Die französische Civilisation hatte die deutschen Fürstenhöfe, an ihrer Spitze den sächsischen, endlich vollkommen in ihr Geleise gezogen: diese Höfe verstanden unter Kunstpflege nun nichts Anderes mehr, als die Herbeischaffung eines französischen Ballets oder einer italienischen Oper.

Sahara.

Wo die klimatische Aeußerung unseres Planeten sich in ungebrochener Ausschließlichkeit kundgiebt, wie im Sonnenbrande der Sahara oder in den Eissteppen des Nordens, ist der Mensch unmöglich. Sehr gewiß muß das Hervortreten ungeheurer Wüsten, wie der afrikanischen Sahara, die Anwohner der vorherigen, von üppigen Uferländern umgebenen Binnenseen in eine Hungersnoth geworfen haben, von deren Schrecklichkeit wir uns einen Begriff machen können, wenn uns von den wüthenden Leiden Schiffbrüchiger berichtet wird, durch welche vollkommen zivilisirte Bürger unserer heutigen Staaten zum Menschenfraße hingetrieben wurden. In den feuchten Ufer-Umgebungen der Canadischen Seen leben jetzt noch den Panthern und Tigern verwandte thierische Geschlechter als Fruchtesser, während an jenen Wüstenrändern der geschichtliche Tiger und Löwe zum blutgierigsten reißenden Thiere sich ausbildete.

Ludwig Sand.

Kotzebue schrieb seine staatsräthlichen Berichte nach Petersburg über die hübsche Wendung der Dinge in Deutschland, und befand sich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1819 ein Jüngling im altdeutschen Rocke zu ihm in das Zimmer, und erstach den Staatsrath vollständig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige That. In ihr war alles Instinkt: der russische Czar handelte aus seinem Instinkt, als er die eigentlich nur leichtsinnigen Berichte seines Staatsrathes sich schreiben ließ; nicht minder aber Sand, welcher den deutlichen Belegen für Kotzebue's politische Unschädlichkeit nichts Anderes entgegnen konnte, als — dieser sei der Verführer der deutschen Jugend, der Verräther des deutschen Volkes. Die Gerichte zerbrachen sich den Kopf: hier mußte eine furchtbare Verschwörung vorliegen; die Ermordung des Staatsrathes war jedenfalls nur das Vorspiel; nun sollten gewiß die Staatsoberhäupter und der ganze Staat selbst mit daran. Nichts Anderes war aus dem jugendlichen Mörder herauszubekommen, als daß er seine That preise, sie jeden Augenblick wieder begehen würde, Gott danke, der ihn erleuchtet und ihn nun ruhig und heilvertrauend seinem gerechten Sühnungstode entgegengeleite. Und hierbei verblieb er, ohne nur einen Augenblick zu wanken, während einer vierzehnmonatlichen Gefangenschaft, von eiternden Wunden zerrissen, elend auf dem Schmerzenslager ausgestreckt.

Sachsen: II, 304. VIII, 146. 50. — Sahara: III, 254. X, 305. 306. — Ludwig Sand: VIII, 106. 107.

Ueber diese That machte sich zuerst ein geistvoller Jude, Börne, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß darüber fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht klar; gewiß ist nur, daß Kotzebue's Geisteserben das Theater gehörte.

Schiller.

Die ganz eigenthümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen das Problem einer idealen rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen.

Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatisirten Romane unter dem Einflusse des Shakespeare'schen Drama's. Der bürgerliche und politische Roman beschäftigte seinen dramatischen Gestaltungstrieb so lange, bis er an den modernen Quell dieses Romanes, die nackte Geschichte selbst, gelangte, und aus dieser das Drama unmittelbar zu konstruiren sich bemühte. Hier zeigte sich die Sprödigkeit des geschichtlichen Stoffes und seine Unfähigkeit zur Darstellung in dramatischer Form. Der modernen Scene gegenüber erkannte der Dichter bald die Unmöglichkeit, die Geschichte mit der chronistischen Treue Shakespeare's für das Schauspiel herzurichten: er begriff, daß nur dem — für seine Länge oder Kürze ganz unbesorgten — Romane es möglich gewesen war, die Chronik mit lebendiger Schilderung der Charaktere auszustatten, und daß nur die Bühne Shakespeare's wiederum es erlaubt hatte, diesen Roman zu dem Drama zusammenzudrängen. Suchte er nun den Stoff zum Drama in der Geschichte selbst, so geschah dieß mit dem Wunsche und dem Streben, den historischen Gegenstand durch unmittelbar dichterische Auffassung von vornherein so zu bewältigen, daß er in der, nur in möglichster Einheit verständlich sich kundgebenden Form des Drama's vorgeführt werden konnte. Gerade in diesem Wunsch und Streben liegt aber der Grund der Nichtigkeit unseres historischen Drama's. Geschichte ist nur dadurch Geschichte, daß sich in ihr mit unbedingtester Wahrhaftigkeit die nackten Handlungen der Menschen uns darstellen: sie giebt uns nicht die inneren Gesinnungen der Menschen, sondern läßt uns aus ihren Handlungen auf diese Gesinnungen erst schließen. Wollen wir aber, um die inneren Beweggründe zu Handlungen uns zu verdeutlichen, die Handlungen, die aus ihnen hervorgingen, durch willkürliche Sichtung oder Zusammendrängung, dem Zweck ihrer Darstellung zu Liebe, in irgend Etwas verändern oder entstellen, so kann dieß nothwendig wieder nur durch die Entstellung der Gesinnungen, sonach mit der gänzlichen Verneinung der Geschichte selbst geschehen. Der Dichter, der es versuchte, mit Umgehung der chronistischen Genauigkeit geschichtliche Stoffe für die dramatische Scene zu verarbeiten, und zu diesem Zwecke über den Thatbestand der Geschichte nach willkürlichem, künstlerisch-formellem Ermessen verfügte, konnte weder Geschichte, noch aber auch ein Drama zu Stande bringen. Schiller's „Wallenstein", dieses „dramatische Gedicht" — wie es Schiller selbst nennt — war

Ludwig Sand: VIII, 107. — Schiller: VII, 131. — IV, 30. 31. 32. 33.

dennoch der redlichste Versuch, der Geschichte, als solcher, Stoff für das Drama abzugewinnen. In seiner weiteren Entwickelung sehen wir von nun an Schiller die Rücksicht auf die Historie immer mehr fallen lassen, einerseits um die Historie selbst nur als Verkleidung eines besonderen, dem allgemeinen Bildungsgange des Dichters eigenen, gedankenhaften Motives zu verwenden, — andererseits um dieses Motiv immer bestimmter in einer Form des Drama's zu geben, die der Natur der Sache nach, und namentlich auch seit Goethe's vielseitigen Versuchen, zum Gegenstande künstlerischer Spekulation geworden war. Schiller gerieth bei dieser zwecklichen Unterordnung und willkürlichen Bestimmung des Stoffes immer tiefer in den nothwendigen Fehler der bloß reflektirenden und rhetorisch sich gebahrenden Darstellung des Gegenstandes, bis er endlich diesen ganz nur noch nach der Form bestimmte, die er als rein künstlerisch zweckmäßigste der griechischen Tragödie entnahm. Nie ist vom rein kunsthistorischen Standpunkte aus so absichtlich gestaltet worden, als in der „Braut von Messina": was Goethe in der Vermählung des Faust mit der Helena andeutete, sollte hier durch künstlerische Spekulation verwirklicht werden. Diese Verwirklichung glückte aber entschieden nicht: Stoff und Form wurden gleichmäßig getrübt, so daß weder der mittelalterliche, gewaltsam gedeutete Roman zur Wirkung, noch auch die antike Form zur klaren Anschauung kam. Wer möchte aus diesem fruchtlosen Versuche Schiller's nicht gründliche Belehrung ziehen? — Verzweifelnd wandte auch Schiller von dieser Form sich wieder ab, und suchte in seinem letzten dramatischen Gedichte, „Wilhelm Tell", durch Wiederaufnahme der dramatischen Romanform wenigstens seine dichterische Frische zu retten, die unter seinem ästhetischen Experimentiren merklich erschlafft war. So blieb Schiller zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben, und in dieser Schwebe hängt nach ihm unsere ganze dramatische Dichtkunst. Jener Himmel ist in Wahrheit aber nichts anderes, als die antike Kunstform, und jene Erde der praktische Roman unserer Zeit. Auch Schiller's dramatisches Kunstschaffen sehen wir also im Schwanken zwischen Historie und Roman, dem eigentlichen poetischen Lebenselemente unserer Zeit, einerseits, und der vollendeten Form des griechischen Drama's andererseits befangen: mit allen Fasern seiner dichterischen Lebenskraft haftete er an Jenem, während sein höherer künstlerischer Gestaltungsdrang ihn nach Dieser hintrieb.

Was Schiller besonders charakterisirt, ist, daß in ihm der Drang zur antiken, reinen Kunstform zum Drange nach dem Idealen überhaupt sich gestaltete. Er war so schmerzlich betrübt, diese Form nicht mit dem Inhalte unseres Lebenselementes künstlerisch erfüllen zu können, daß ihm endlich vor der Ausbeutung dieses Elementes durch künstlerische Darstellung selbst ekelte. Goethe's praktischer Sinn versöhnte sich mit unserem Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunstform und Weiterbildung der einzigen, in der dieses Leben sich verständlich aussprechen konnte: des Romans. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal seiner höheren Kunstanschauung, wie es ihm in der antiken Kunstform aufgegangen war, machte er zum Wesen der Kunst selbst: dieß Ideal sah er aber nur vom Standpunkte

Schiller: IV, 33. 34. 35. — 35.

der poetischen Unfähigkeit unseres Lebens aus, und, unsere Lebenszustände mit dem menschlichen Leben überhaupt verwechselnd, konnte er sich endlich die Kunst nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchste Kunstfülle als ein Gedachtes, nur annäherungsweise aber Erreichbares vorstellen.

Schiller: Einzelne Werke.

(Die Räuber.) Von großen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, daß sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: wer möchte in den Jugendwerken großer Musiker sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven erkennen, wie er dort den vollen Goethe, und in seinen Aufsehen erregenden Jugendwerken sofort den wahrhaftigen Schiller erkennt? — Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatisirten bürgerlichen Romane unter dem Einfluß Shakespeare's; herrschte hierbei der Sinn für fortgesetzte Pflege des „Naturwahren" vor, so mußte sich ihr doch alsbald die ideale Tendenz einprägen, welche für den Ausdruck als „poetisches Pathos" zu realisiren war. — Das Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte am „Götz", an den „Räubern" Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden.

(Fiesko.) Die bereits von voller dichterischer Größe erfüllten „Räuber" und „Fiesko". — Wir vernehmen von Schiller, daß er durch übertriebenes Pathos beim Vorlesen seine Stücke ganz unkenntlich machte. — Der bürgerliche und politische Roman beschäftigte Schiller's dramatischen Gestaltungstrieb so lange, bis er an den modernen Quell dieses Romanes, die nackte Geschichte selbst, gelangte.

(Kabale und Liebe.) Der Erfolg von Schiller's Beobachtung der Eigenschaft und Fähigkeit des Theaters ist in „Kabale und Liebe" unverkennbar. Vielleicht ist dieses Stück der zutreffendste Beleg dafür, was bei voller Uebereinstimmung zwischen Theater und Dichter bisher in Deutschland geleistet werden konnte. Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutsch athmenden Schauspieler der glücklichen Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht: blieb ihnen das Ideal aller Kunst unkenntlich, so ahmten sie doch mit realer Treue eine biedere, ungeschminkte Natur nach, von deren Einfachheit, Herzensgüte und Gefühlswärme es sich sehr wohl endlich auch nach dem Schönen hinaufblicken ließ. — Heil dir, Schiller, den du dem wiedergeborenen deutschen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings" gabest, der sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnenverlockung gegenüberstellt! —

(Don Carlos.) Mit dem „Don Carlos" mußte es sich entscheiden, ob Schiller, gleich Goethe, endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an seiner liebevollen Hand es mit sich in jene höheren Regionen ziehen sollte. Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen, finden

Schiller: IV, 35. — Die Räuber: X, 403. IV, 30. IX, 159. VIII, 106. — Fiesko: VIII, 101. IX, 216. IV, 31. — Kabale u. Liebe: VIII, 101. 102. 49. — Don Carlos: VIII, 102.

wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch' vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll, und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie konventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen! Selbst Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des „Don Carlos" beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Britten noch nicht eröffnet.

(Wallenstein.) Hier zeigte sich die Sprödigkeit des geschichtlichen Stoffes und seine Unfähigkeit zur Darstellung in dramatischer Form. Halten wir Schiller's „Wallenstein" mit Shakespeare's historischen Dramen zusammen, so müssen wir beim ersten Blicke erkennen, wie hier bei chronistischer Genauigkeit der charakteristische Inhalt der Geschichte auf das Ueberzeugendste wahrhaftig zu Tage tritt, während dort bei Umgehung der äußerlichen geschichtlichen Treue zugleich auch der Inhalt der Geschichte entstellt wird. Ohne Zweifel war Schiller ein größerer Geschichtsforscher als Shakespeare, und in seinen rein historischen Arbeiten entschuldigt er sich völlig für seine Auffassung der Geschichte als dramatischer Dichter. Worauf es uns jetzt hierbei aber ankommt, ist die faktische Bestätigung dessen, daß wohl für Shakespeare, auf dessen Bühne für die Scene an die Phantasie appellirt wurde, nicht aber für uns, die wir auch die Scene überzeugend an die Sinne dargestellt haben wollen, der Historie der Stoff zum Drama zu entnehmen ist. Selbst Schiller war es nicht möglich, den noch so absichtlich von ihm zugerichteten historischen Stoff zu der von ihm in's Auge gefaßten dramatischen Einheit zusammenzudrängen: Alles, was der Geschichte erst ihr eigentliches Leben giebt, die weithin sich erstreckende, und wiederum nach dem Mittelpunkte bedingend hinwirkende Umgebung, mußte er, da er ihre Schilderung doch als unerläßlich fühlte, außerhalb des Drama's, in ein ganz selbständig abgeschlossenes Sonderstück verlegen, und das Drama selbst in zwei Dramen auflösen, was bei den mehrtheiligen historischen Dramen Shakespeare's eine ganz andere Bedeutung hat, da in ihnen ganze Lebensläufe von Personen, die zu einem historischen Mittelpunkte dienen, nach ihren wichtigsten Perioden abgetheilt sind, während im „Wallenstein" nur eine solche, an Stoff verhältnißmäßig gar nicht überreiche, Periode, bloß wegen der Umständlichkeit der Motivirung eines zur Unklarheit getrübten historischen Momentes, mehrtheilig gegeben wird. Shakespeare würde auf seiner Bühne den ganzen dreißigjährigen Krieg in drei Stücken gegeben haben. —

Wie jedes dieser hehren Dramen, vom „Wallenstein" bis zum „Tell", eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, stehen sie nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes da.

Schiller: Don Carlos: VIII, 102. — Wallenstein: IV, 31. 32. 33. — — VIII, 104.

(Maria Stuart.) Schiller durchschritt den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogma's in „Maria Stuart". — Sollten die Vertreter der katholischen Interessen nicht der Meinung sein können, daß der letzte Akt der Schiller'schen „Maria Stuart" in anderer und empfehlenderer Weise über die Bedeutung der katholischen Kirche Aufschluß giebt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch seine Zänkereien und schlechten Witze gelingen kann?

(Die Jungfrau von Orleans.) Den dämonischen Abgrund des Theaters überbrückte der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen; aus seiner Tiefe beschwor der ungeheure Shakespeare überstark den Dämon selbst, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes, gleich zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen; an seinen weise ausgemessenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen erbaute Goethe den Tempel seiner „Iphigenia", pflanzte Schiller den Gotteswunderbaum seiner „Jungfrau von Orleans". Noch Schiller lagen keine anderen historischen Dokumente vor, als dem großen Kritiker Voltaire, der sich durch sie zu der, in seinem berühmt gewordenen Schmutzgedichte ausgeführten Ansicht über die „Pucelle" berechtigt glaubte. Sei es nun aber eine andere, wahrscheinlich fehlerhafte Kritik, oder sei es die von unseren freien Geistern verachtete Inspiration des Dichters, was es ihm eingab, „der Menschheit edles Bild" in jener Jungfrau von Orleans zu erkennen: er schenkte dem Volke durch seine dichterische Heiligsprechung der Heldin nicht nur ein unendlich rührendes und stets geliebtes Werk, sondern arbeitete damit auch der ihm nachhinkenden historischen Kritik vor, welcher endlich ein glücklicher Fund die richtigen Dokumente zur Beurtheilung einer wundervollen Erscheinung zuführte. Was hier unserem Schiller für die Erkennung der wunderbar begabten Vaterlandsbefreierin eingegeben, war dort Rafael für den theologisch entstellten und unkenntlich gewordenen Erlöser der Welt aufgegangen. Sehet dort den Christusknaben auf den Armen der Sixtinischen Madonna, und fragt euch, ob dieß „bedeutet" oder „ist?" — In dieser oder jener Weise der Heilung unausbleiblicher Schäden in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes vorzuarbeiten, ungefähr wie Schiller mit seiner Konzeption der „Jungfrau von Orleans" der Bestätigung durch geschichtliche Dokumente vorarbeitete, dürfte eine wahre, an das — für jetzt ideale — Volk im edelsten Sinne desselben, sich richtende Kunst sehr wohl berufen sein.

(Die Braut von Messina.) In seiner „Braut von Messina" verfuhr Schiller für die Nachahmung der griechischen Form noch bestimmter, als Goethe in der „Iphigenia". Goethe konstruirte sich diese Form nur so weit zurück, als in ihr die plastische Einheit einer Handlung sich kundgeben sollte; Schiller suchte aus dieser Form selbst den Stoff zu gestalten. Hierin näherte er sich dem Verfahren der französischen Tragödiendichter; nur unterschied er sich von ihnen wesentlich dadurch, daß er die griechische Form vollständiger herstellte, als sie diesen mitgetheilt worden war, und daß er den Geist dieser

Schiller: Maria Stuart: VIII, 115. 130. — Die Jungfrau von Orleans: VIII, 81. X, 119. 120. 121. 122. — Die Braut von Messina: IV, 34.

Form, von dem diese gar Nichts wußten, zu beleben und dem Stoffe selbst einzuprägen suchte. Er nahm hierzu von der griechischen Tragödie das „Fatum", allerdings nur nach dem ihm möglichen Verständnisse von ihm,*) auf, und konstruirte aus diesem Fatum eine Handlung, die nach ihrem mittelalterlichen Kostüm den lebendigen Vermittelungspunkt zwischen der Antike und dem modernen Verständnisse bieten sollte. — Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer großen Meister neu sich belebte, und die Aufführung der „Braut von Messina" vom Theater herab das Studium der großen Griechen bei Alt und Jung neu anregte!

(Wilhelm Tell.) Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden großen Dichtern: sie heißen „Tell" und „Faust". Der idealistische Schiller erreichte ihn in der Tiefe des ruhig sicheren Kernes der deutschen Volksnatur; wovon Goethe im „Götz" ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogma's in „Maria Stuart", durchschritten, mit majestätischem Wohlwollen in seinem „Tell" zurück, vom Untergange bis zum hoffnungsvollen Aufgange der Sonne edler deutscher Menschlichkeit gelangend. — Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigirte die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so Etwas wie den „Tell" nicht mehr schreiben dürfen.

(Aesthetische und philosophische Schriften.) Goethe war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist; Schiller war dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich" der Kantischen Philosophie, deren Studium in der Hauptperiode seiner höheren Entwickelung ihn gänzlich einnahm. Frau von Staël fand den Einfluß der Kantischen Philosophie auf Schiller's Geist, auf die Entwickelung aller deutschen Wissenschaft vor: was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu finden? Kant's große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, hat einem wüsten Durcheinander dialektischer Nichtssäglichkeiten Platz machen müssen. Herr W. H. Riehl hat es für die Musik auf die „Naivetät" abgesehen und muß es bedauern, daß die neueren Komponisten, von Weber an, „reflektirte" Musik geschrieben haben. Eine Definition jenes Begriffes einer „Naivetät", welcher er eine „Reflexion" gegenüberstellt, erspart er uns, vermuthlich in der Annahme, daß hierfür bereits Schiller gesorgt habe. Diesen lesen nun aber unsere Kulturforscher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung" insoweit irrig im Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definirten „Naiven",

*) Vergl. die Deutung des „Fatums" in „Oper und Drama", Ges. Schr. IV, 67. 68—69. 83. VIII, 26.

Schiller: Die Braut von Messina: IV, 34. VIII, 124. — Wilhelm Tell: VIII, 115. 110. — Aesthetische und philosophische Schriften: IX, 83. VIII, 59. 313. 267.

welchem sehr bestimmt das „Sentimentale“ entgegengehalten wird, ein konfuses „Reflektirtes“ (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Es konnte bis jetzt noch Niemand gelingen, die Leute darüber aufzuklären, daß es sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniß handele, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnißweise gegenübersteht; daß somit dem naiven Kunstproduziren ein reflektirendes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als der intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntniß entgegenstellen zu wollen. — Wenn ich dem neueren, echt Beethoven'schen Allegro einen sentimentalen Charakter zuspreche, gegenüber dem älteren, vorzugsweise Mozart'schen, welchem ich den naiven Charakter beilegte, so schwebte mir bei dieser Bezeichnung die schöne Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühmten Aufsatze von der sentimentalischen und naiven Dichtkunst giebt.

Nicht ich bin der erste, welcher unseren Staat für unfähig erklärte, die Kunst zu fördern; vielmehr scheint mir unser großer Schiller der erste gewesen zu sein, welcher unsere Staatsverfassungen als barbarisch und durchaus kunstfeindlich erkannte und bezeichnete. Mit Recht frägt Schiller, welcher einzelne Neuere heraustreten würde, um sich mit dem einzelnen Athenienser, Mann gegen Mann, um den Preis der Menschheit zu streiten? — Wenn wir, mit Schiller, unsere modernen Staats- und Kirchenverfassungen barbarisch nennen, so ist es — unerhört glücklicher Weise! — ein anderer großer Deutscher, welcher uns den Sinn dieses „barbarisch“, und zwar aus der heiligen Schrift selbst, übersetzt hat. Wir wollen uns einer letzten hoffnungsvollen Annahme hingeben, wenn wir das „barbarisch“ Schiller's bei der Bezeichnung unserer Staats- und Kirchenverfassungen mit Luther als „undeutsch“ übersetzen; womit wir dann, dem Müssen des deutschen Geistes nachforschend, vielleicht selbst eben zum Gewahren eines Hoffnungsdämmers angeleitet werden dürften. Forschen wir genau und prüfen an Allem, was uns als Meinung und Gewohnheit beherrscht, was in ihm — nach Schiller „barbarisch“ — nach Luther „undeutsch“ ist, da wir doch nur im „Deutschen“ echt und wahrhaftig sein können.

(Schiller, an Goethe.) „Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind.“*) „Hält man sich an den eigentlichen Charakter des Christenthums, der es von allen monotheïstischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem als in der Aufhebung des Gesetzes, des Kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will; es ist also, in seiner reinen Form, Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die einzige ästhetische Religion.“ Werfen wir, von dieser schönen Ansicht aus, einen Blick auf die zehn Gebote der mosaischen Gesetzestafel, mit welchen auch Luther zunächst einem unter der Herrschaft der römi-

*) Motto zu „Religion und Kunst“ 1880 (Ges. Schr. X, 273—324).

schen Kirche und des germanischen Faustrechtes gänzlich verwilderten Volke entgegentreten zu müssen für nöthig fand, so vermögen wir darinnen vor allem keine Spur eines eigentlichen christlichen Gedankens aufzufinden.

Schiller und die Musik.

Schiller und Goethe begegneten sich in der Ahnung vom Wesen der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfaßte, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Aehnlichkeit aufweist. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte, daß das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige. Mit unserem voranstehenden Urtheile über beide Dichter stimmt nun auch das überein, daß Schiller im eigentlichen Drama glücklicher war als Goethe, wogegen dieser dem epischen Gestalten mit unverkennbarer Vorliebe nachhing. Von ihnen wurden dann auch wieder die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mußten.

War es die sogenannte „poetische Diktion", welche in der Darstellung ihrer Stücke zu jenem übel berufenen „falschen Pathos" verführte, so mußte dessen Erkennung unsere großen Dichter wohl in ein bedenkliches Nachsinnen versetzen, als sie sich dagegen von der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia" und des Mozart'schen „Don Juan" so bedeutend erfaßt fühlten. Was sie hier so stark ergreifen mußte, war, daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee selbst verwirklichte sich vor ihnen als unabweislicher Anruf des höchsten Mitgefühles. „Es irrt der Mensch so lang' er strebt", oder: „das Leben ist der Güter höchstes nicht", war hier nicht mehr auszusprechen, da das innigste Geheimniß der weisesten Sentenz selbst in deutlicher melodischer Gestaltung unverhüllt sich ihnen kundgab. Sagte jene: „das bedeutet", so sagte diese: „das ist!" Hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden; wie aus einer seligen Traumwelt trat uns das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen. Aber wie räthselhaft mußte unseren Dichtern dieses Kunstwerk erscheinen: wo war in ihm der Dichter zu erfassen? Gewiß nicht dort, wo ihre eigene Stärke lag, in dem Gedanken und der poetischen Diktion, worin jene Texte geradezu nichtig waren. Konnte vom Dichter daher nicht die Rede sein, so war es nun der Musiker, dem das Kunstwerk einzig anzugehören schien. Nach ihrem Maaßstabe als Künstler bemessen, fiel es aber schwer, diesem eine Bedeutung zuerkennen zu sollen, wie sie zu der von ihm ausgehenden ungeheueren

Schiller: Aesthetische und philosophische Schriften: X, 331. — Schiller und die Musik: IX, 83. 165. — 167. 168.

Wirkung im Verhältnisse stand. In der Musik lag ihnen eine offenbar unvernünftige Kunst vor, ein halb wildes, halb läppisches Wesen, dem mit wahrhafter Kunstbildung gar nicht beizukommen war!

Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris" auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus' für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden.

Schiller und das Theater.

Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen gethan, was Schiller für das deutsche Theater that. Zeichnet sich in dem Gange seiner dichterischen Entwickelung das ganze ideale Leben des deutschen Geistes ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen.

Es dürfte zwar schwer sein, zwischen den bereits von voller dichterischer Größe erfüllten „Räubern" und „Fiesko" und dem rohen Geiste der Anfänge des deutschen Theaters im sogenannten englischen Komödiantenwesen einen Vergleich zu ziehen: bei jedem Vergleiche des Schaffens unserer großen Meister mit den ihnen aus dem verwahrlosten Volksleben entgegenkommenden Erscheinungen werden wir aber stets auf dieses traurige, gänzlich unausgleichbare Mißverhältniß stoßen. Besser zeigt sich die Uebereinstimmung von da an, wo wir an Schiller selbst den Erfolg seiner Beobachtung der Eigenschaft und Fähigkeit des Theaters wahrnehmen. Dieser ist an „Kabale und Liebe" unverkennbar; vielleicht ist dieses Stück der zutreffendste Beleg dafür, was bei voller Uebereinstimmung zwischen Theater und Dichter bisher in Deutschland geleistet werden konnte. Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutsch athmenden Schauspieler der glücklichen Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht: sie bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere Nation, und machten der deutschen Natur, für welche Lessing seine energischen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Blieb ihnen das Ideal aller Kunst unkenntlich, so ahmten sie doch mit realer Treue eine biedere, ungeschminkte Natur nach, von deren Einfachheit, Herzensgüte und Gefühlswärme es sich sehr wohl endlich auch nach dem Schönen hinaufblicken ließ.

Verfolgen wir Schiller bei seinem gewaltigen Aufschwung aus jener bürgerlichen Sphäre in das Reich der Idee. Mit dem „Don Carlos" mußte es sich entscheiden, ob der Dichter, gleich Goethe, endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an seiner liebevollen Hand es mit sich in jene höheren Regionen ziehen wollte. Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen, finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch' vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll, und

Schiller und die Musik: IX, 168. — 165. — Schiller und das Theater: VIII, 101. — 101. — 101. 102. — 102.

doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Und mit Absicht verweilen wir hier nur bei der Sprache, der Gebärde der Personen des „Don Carlos", weil wir uns eben sogleich zu fragen haben: wie war es möglich, daß deutsche Schauspieler, denen bisher nur die alltägliche bürgerliche Menschennatur zur Nachahmung vorgelegen hatte, diese Sprache, diese Gebärde anzunehmen vermochten? Was nicht sofort ganz und vollständig glückte, gelang wenigstens bis zu einem hoffnungsvollen Grade: denn hier zeigte sich, wie im Dichter so auch im Schauspieler, die ideale Anlage des Deutschen. Sein Ausgangspunkt blieb die naturgetreue Nachahmung des wirklich vertrauten, der natürlichen deutschen Sitte entsprechenden bürgerlichen Lebens, — das „Andante": was von hier aus zu gewinnen, war der höhere Schwung, die zartere Leidenschaft des erhabeneren „Allegro"; sie waren zu erreichen, denn Schiller's Gebilde trugen keine gemachte, konventionelle, unnatürliche, sondern die wahre naturadelige, rein menschlich gemüthvolle Vornehmheit an sich. Die an sich wahrlich nicht unliebenswürdige Gefahr lag bei dem Fortschreiten in dieser Entwickelungsphase der deutschen Schauspieler nur darin, daß der gründliche Natürlichkeitssinn beim Affekt nicht in groteske Heftigkeit und allzu wahre Sinnfälligkeit ausarte. Goethe und, ihm verständnißvoll zur Seite sich stellend, Schiller griffen zu demselben Mittel, zur Bändigung dieses Naturungestüms, welches die Gesetzgeber des französischen Theaters für dauernd angewendet hatten, um ein- für allemal jede Natur aus ihm zu verbannen. Weise vorbeugend ließen unsere großen Dichter die Schauspieler durch Zubereitung einiger regelrechter französischer Stücke die Vortheile der Kultur auch für die Kunst empfinden lernen, um so, es vor der Skylla wie der Charybdis bewahrend, als muthige Odysseuse das Schiff des deutschen Theaters, welches die letzte und höchste Glorie der lange duldenden Nation tragen sollte, in den Hafen seiner neuen, idealen Heimath zu steuern.

Nun schufen und wirkten die Herrlichen in neu belebter Hoffnung andauernd zusammen: über der Freude an Schiller's Schaffen vergaß Goethe selbst zu dichten, und half dem Theueren nur desto förderlicher. So entstanden, in unmittelbarster bildender Wechselbeziehung zu dem Theater, diese hehren Dramen, die, wie ein jedes von ihnen, vom „Wallenstein" bis zum „Tell", eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes dastehen. Und dieß ward mit dem Theater vollbracht. Ohne große Genie's in ihren Reihen auftauchen zu sehen, war die ganze Körperschaft jetzt vom Geiste des Ideales angehaucht, und ihr Erfolg zeigte sich in der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildete jener Zeit, die Jugend, das Volk, für das Theater ergriff, da diesen nun der Geist ihrer großen Dichter fast sinnfällig verständlich aufging, und sie selbst, eben durch das Theater, zu Theilhabern ihrer großen, menschenadelnden Ideen machte.

Schon aber nagte der Wurm an dieser Blüthe: ihre Frucht konnte sie nur treiben, wenn der Baum mit breiten Wurzeln mächtig und tief in den Boden des vollen Volkslebens, überallhin gleich bildend und gestaltend, eindringen konnte. Es ist höchst merkwürdig, und gehört dem unvergleichlichen

Schiller und das Theater: VIII, 102. 103. 104. — 104. 105. — 105. 106.

Charakter der deutschen Geschichte ganz eigenthümlich an, daß, wie es sich erst aus der Ferne, von unserer Zeit aus gesehen, erkennen läßt, der Wurm, der an der deutschen Kunstblüthe nagte, derselbe Dämon war, der auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen verderblich ward. Ich habe in einer ausführlicheren Abhandlung über „deutsche Kunst und deutsche Politik" die von außen her wirkenden Ursachen des, nach kaum erreichtem Blüthenansatze so schnell eintretenden Verfalles auch des Theaters in Deutschland nachzuweisen versucht, und darf dafür hier mich mehr auf die inneren Gründe der gleichen Erscheinung beziehen.

Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangsstyl in Italien und Paris studirt werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelsten Dichtungen sich dem Schauspiele zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verse, für die Wiedergabe ihres feinen und rein menschlichen Pathos', auch nicht die Andeutung einer Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Unsere Schauspieler, die, in ihrer natürlichen Entwickelung bis dahin noch nicht über das sogenannte bürgerliche Drama hinausgelangt, kurz zuvor Shakespeare'sche Stücke durch Umwandlung der Verse in Prosa sich angeeignet hatten, fanden sich plötzlich durch die von unseren großen Dichtern gestellten Aufgaben vollständig überrascht. In der sogenannten Natürlichkeitsschule aufgezogen, glaubten sie der rhythmischen Verse sich nicht anders als durch Wiederauflösung derselben in Prosa bemächtigen zu können: da die rhythmische Anforderung aber überwiegend blieb, übten sich weniger gewissenhafte Deklamatoren diese Verse nach einer schnell banal werdenden Melodienform ein, vermöge welcher, zur gedankenlosen Manier sich ausbildend, die Bedeutung, wie der Inhalt des Verses, durch ihren Vortrag vollständig aufgehoben wurden. Wer der Hoffnung erweckenden, naturwüchsigen Entwickelung der deutschen Schauspielkunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts einige Aufmerksamkeit gewidmet hat, weiß, daß sie seitdem einem jähen Verfalle anheimfiel. Dieser datirt sich vom Erscheinen des Goethe- und Schiller'schen höheren Drama's. Unfähig, Goethe und Schiller in der Weise sich anzueignen, daß aus der richtigen Lösung der von ihnen gestellten Aufgaben ein giltiger, wahrhafter Styl sich gebildet hätte, verfiel das deutsche Schauspiel, von seiner beschränkteren Naturentwickelung durch unlösbare ideale Forderungen abgelenkt, auf das Experimentiren mit der Darstellung der Werke aller Zeiten und aller Nationen, ganz ähnlich, wie wir dieß unserem Musiktreiben nachweisen mußten; und wie hier dem unverstandenen und unverdeutlichten Beethoven die Meister aller Zeiten, bis zu Bach, zur Seite gestellt werden, zog man dort Molière, Calderon, Shakespeare, ja endlich Sophokles und Aischylos heran, gleichsam wie um durch die Verwirrung der Leistungen die Unfertigkeit jeder derselben zu verdecken. Hierdurch ist vollends jede erkennbare Reinheit der Typen unseres Theaters getrübt worden, und was wir selbst von Goethe's und Schiller's Dramen für unser Schauspiel übrig behalten haben, ist das offenbar gewordene Geheimniß des „falschen Pathos'", der „Effekt".

Wenn alles für das Theater Geschriebene und auf ihm Gespielte gegen-

Schiller und das Theater: VIII, 105. IX, 196. — VIII, 195. 196. 197. IX, 160. — 160.

wärtig nur von dieser einzigen Tendenz des „Effektes“ eingegeben wird, so daß, was diese Tendenz unkenntlich läßt, sofort der Nichtachtung verfällt, darf es uns auch nicht wundern, wenn wir sie bei den Darstellungen der Goethe'schen und Schiller'schen Stücke einzig festgehalten sehen; denn in einem gewissen Sinne liegt hier das aus Mißverstand hervorgegangene Vorbild zu dieser Tendenz verborgen. Das Bedürfniß des „poetischen Pathos“ gab unseren Dichtern eine mit voller Absicht auf das Gefühl wirkende poetisch-rhetorische Diktion ein, welche, da die ideale Absicht von unseren unpoetisch begabten Schauspielern weder verstanden noch ausgeführt werden konnte, zu jener an sich sinnlosen, aber melodramatisch wirksamen Rezitation führte, deren eigentliche praktische Tendenz eben jener „Effekt“ war, d. h. die Betäubung des sinnlichen Gefühles des Zuschauers, wie sie thatsächlich sich im heftigen „Applaus“ zu dokumentiren hat. Der „Applaus“ und die „Abgangs“-Tirade, welche jenen unverweigerlich hervorrufen sollte, sind zur Seele aller Tendenzen des modernen Theaters geworden: die „brillanten Abgänge“ der Rollen unserer klassischen Schauspiele wurden überzählt, und nach ihrer Anzahl ihr Werth ganz so bemessen, wie der — einer italienischen Opernpartie. Das übel berufene „falsche Pathos“ verdankt seine Entstehung und etwaige Ausbildung dem bezeichneten Mißverhältnisse. Dieses blieb, als dem bescheidenen Grade der Begabung der Deutschen für das Schauspiel entsprechend, hinsichtlich des Charakters der theatralischen Darstellungen von Dramen idealer Tendenz als einziger, allerdings sehr bedenklicher Gewinn von jener andererseits so großartigen Einwirkung unserer Dichter auf das Theater übrig. Was sich in diesem „falschen Pathos“ aussprach, ward nun wiederum zur Tendenz der dramatischen Konzeptionen unserer geringeren Theaterdichter, deren ganzer Inhalt von vorn herein so nichtig wie jenes Pathos selbst war.

Den deutschen Schauspielern zog ich mit der Hinweisung auf Kleist's wundervollen „Prinzen von Homburg“ eine Grenzlinie, bis zu welcher ich die Ausbildung und Anleitung ihrer Anlagen, dem deutschen Grundcharakter angemessen, geführt wissen möchte, um sicher zu bleiben, daß sie sich von undeutscher Affektation, somit vom Verderb ihrer Kunst, ferne hielten. Sollten hiergegen nun die für die Ueberschreitung dieser Linie günstigen Umstände auf das Gewissenhafteste erwogen werden können, sollten demnach hie und da hervorragende mimische Begabungen wahrgenommen worden sein, deren glückliche Vereinigung zu einer Gesammtleistung in dem Sinne einer edlen nationalen Festlichkeit gelänge, so würde es sich nun an der Hand wohlbenützter Erfahrungen zu zeigen haben, ob das namentlich durch Schiller vertretene didaktisch-poetische Pathos der jedenfalls hier angestrebten Idealisirung des Drama's überhaupt förderlich sei, indem es den Darsteller, während es ihn in der höheren Sphäre erhielte, zugleich auf dem gesunden Boden seiner Kunst sich fortbewegen ließe. Dieses Problem wäre nämlich jedenfalls erst noch zu lösen, und keineswegs soll mit seiner Aufstellung etwa ein voraus gefaßter, unbedingter Zweifel ausgedrückt sein. — Die Dramen Schiller's sind als bloße wirksame Theaterstücke von so ungemeinem Werthe, sie fesseln

Schiller und das Theater: IX, 160. 158. 159. — 227.

uns einfach durch den Gang der dargestellten Handlung so unwiderstehlich, daß es wohl der Mühe werth dünken muß, die Bewältigung der Schwierigkeiten ernstlich zu versuchen, durch welche ihre Darstellung selbst in einem natürlichen Sinne andererseits so sehr behindert erscheint. Die Neigung, welche in unserem großen Dichter jenes, so bezeichnete, didaktisch-poetische Pathos ausbildete, durch dessen so ungemein schwungvolle Anwendung er den Gehalt seiner Dramen zu erhöhen und in das rechte verklärende Licht zu setzen sich bestimmt fühlte, liegt jedenfalls im deutschen Wesen tief begründet. Wie jedoch die hierdurch dem Mimen gestellte Aufgabe zu lösen sei, wie der unerläßliche Charakter einer dramatischen Handlung bei dem, jeden Augenblick sie durchbrechenden Appell an das ethische Urtheil, unaufgehoben forterhalten werden solle, dieß wäre eben erst noch zu ermitteln und festzustellen. An den Erfolgen des Eintrittes der „poetischen Diktion" in den dramatischen Styl haben wir ersehen, bis zu welchem Verderbnisse aller guten Anlagen des deutschen Schauspieles die seichte Auffassung der hiermit gestellten Aufgabe führen konnte. Meines Wissens ist diese zu einer erträglichen Lösung nur durch den gesunden, wenn auch nüchternen Geist einiger guten Schauspieler aus der alten Schule gekommen: hier ward der ethisch-didaktische Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift, und in verständiger Weise nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühles zum Vortrag gebracht. Nur einmal scheint das Schiller'sche Ideal durchaus erreicht worden zu sein, als die geniale Sophie Schröder für jenen Gehalt auch den verklärenden musikalischen Ton der Rede fand, vermöge dessen der didaktische Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühles auflöste, und somit selbst zum leidenschaftlichen Accente des Dramatikers wurde.

Glaubt ihr nun es versuchen zu dürfen, ob euch die Aneignung dieses Accentes, des unveräußerlichen Seeleneigenthumes eines großen Genie's, zum unfehlbaren stylistischen Erwerbniß gelingen könne? Jedenfalls dünkte es mich verständig, diesen Versuch nur unter den von mir vorausgesetzten außerordentlich günstigen Umständen zu wagen, denn hier gälte es, durch ihre vorangehende glücklichste Anwendung die Gesetze eines eigenthümlichen idealdeutschen Styles erst aufzufinden.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

Schnorr war von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt; gleich mir ging er von allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zum besonderen Studium der Musik über, und würde sehr wahrscheinlich schon frühzeitig auf den Weg gerathen sein, auf welchem er äußerlich und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als sich das Organ in ihm entwickelte, welches als ein unerschöpfliches der Erfüllung meiner idealsten Forderungen dienen, und ihn somit zur Ergänzung meiner eigenen Lebenstendenz unmittelbar auch meiner Laufbahn zugesellen sollte. Hierfür bot unsere moderne Kultur nun keinen anderen Auskunftsweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenorist" zu werden, ungefähr wie Liszt auf ähnlichem Wege „Klavierspieler" wurde.

Schiller und das Theater: IX, 227. 228. — 229. — Ludwig Schnorr von Carolsfeld: VIII, 238. 239.

Was es für den vom edelsten Feuer beseelten Künstler hieß, in dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires schmachten zu müssen, war meinem eigenen Gefühle am verständlichsten. Sind doch für mein eigenes Leben die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demüthigungen aus diesem einen Mißverständnisse hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nöthigung der äußeren Lebensgestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als „Opernkomponisten" und „Opernkapellmeister" hinstellte. Hat mich dieses sonderbare Quid pro quo in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt, und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen, so waren die Leiden, welche der junge, tief beseelte, edel ernst begabte Künstler in der Stellung eines „Opernsängers", in der Unterworfenheit unter einen, gegen widerspänstige Coulissenhelden erfundenen Theatercodex, im Gehorsam gegen die Anordnungen ungebildeter und dünkelhafter Fachchefs zu erdulden hatte, gewiß nicht gering anzuschlagen.

Bei einem (ersten) längeren Zusammentreffen in Biebrich am Rheine gestand mir Schnorr im Betreff seiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes von „Tristan", daß diese Bedenken sich weniger auf eine etwa gefürchtete Erschöpfung des Stimmorganes und seiner Kraft bezögen, sondern vielmehr auf das von ihm nicht zu bewältigende Verständniß einer einzigen, ihm dennoch aber allerwichtigst dünkenden Phrase, nämlich der des Liebesfluches, besonders des musikalischen Ausdruckes von den Worten an: „aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden". Ich zeigte ihm, wie ich das gemeint habe, und welchen allerdings ungeheuren Ausdruck ich dieser Phrase gegeben haben wollte. Schnell verstand er mich, erkannte, daß er sich im musikalischen Zeitmaaße, welches er sich zu schnell vorgestellt, geirrt habe, und sah nun ein, daß die hieraus erfolgte Ueberhetzung Schuld an dem Mißlingen des rechten Ausdruckes, somit auch an dem Nichtverständnisse dieser Stelle gewesen sei. Ich gab zu bedenken, daß ich hier bei dem gedehnteren Zeitmaaße allerdings eine durchaus ungewöhnliche, ja vielleicht ungeheuere Anstrengung fordere; diese Zumuthung erklärte er durchaus für geringfügig und bewies mir nun sofort, wie er gerade mit dieser Dehnung die Stelle vollkommen befriedigend vorzutragen im Stande sei. — Dieser eine Zug ist für mich ebenso unvergeßlich als lehrreich geblieben; die höchste physische Anstrengung verschwand als Bemühung vor dem Bewußtsein des Sängers vom richtigen Ausdrucke der Phrase; das geistige Verständniß gab sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit. Und an diesem zarten Skrupel hatte das künstlerische Gewissen des jungen Mannes jahrelang gelitten; die ihm zweifelhaft dünkende Wiedergebung einer einzigen Stelle hatte ihn gegen die Möglichkeit der Lösung der ganzen Aufgabe durch sein Talent befangen gemacht; diese Stelle zu streichen, womit so schnell unsere renommirtesten Opernheroen sich zu helfen wissen, hätte ihm natürlich nicht beikommen können, denn er erkannte ja gerade diese Stelle als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich aufthürmte. — Wer

Ludwig Schnorr von Carolsfeld: VIII, 238. — 225. 226.

ermißt, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten war!

Von nun an fielen meine Bemühungen um eine Aufführung des „Tristan“ mit denen um Schnorr's Mitwirkung dabei zusammen.

Die Unerschöpflichkeit einer wahrhaft genialen Begabung war uns aus unseren Erfahrungen an dem Stimmorgan Schnorr's so recht begreiflich klar geworden. Dieses Organ, voll, weich und glänzend, machte, sobald es zum unmittelbaren Werkzeuge der Lösung einer geistig vollkommen bewältigten Aufgabe zu dienen hatte, auf uns eben jenen Eindruck der wirklichen Unerschöpflichkeit. Die Aufgaben der neueren deutschen Musik, wie sie in meinen dramatischen Arbeiten sich darbieten, und für welche unsere Sänger den richtigen Styl eben noch nicht gefunden haben, stellen sich ihnen zunächst als eine, ihnen ungewohnte Forderung an die physische Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Gesanglehrer hier nachhelfen, so glaubt er — und von seinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechanischen Kräftigungsmitteln des Organes schreiten zu müssen. Wie irrthümlich hier verfahren wird, läßt sich leicht denken, denn jedes nur auf materielle Kraft abgerichtete männliche Organ wird beim Versuche der Lösung dieser Aufgaben sofort erliegen und erfolglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistigen Gehalte der Aufgabe nicht vollkommen gewachsen ist. Das allerüberzeugendste Beispiel hierfür gab uns eben Schnorr, und um ganz deutlich zu bezeichnen, um welche tiefgehende und gänzlich trennende Unterscheidung es sich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jener Stelle des „Tannhäuser“ im Adagio des zweiten Finale's („zum Heil den Sündigen zu führen“) an. Jene Stelle mußte ich bereits nach der ersten Aufführung des „Tannhäuser“ in Dresden streichen, weil Tichatscheck, der damals im glänzendsten Kraftbesitze seiner Stimme war, den Ausdruck dieser Stelle, als den einer extatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung gerieth. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht Schnorr's Gesangsorgan über das Tichatscheck's in dem Sinne, als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindizire ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane gegenüber, die von uns empfundene Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses. —

Mit der Erkenntniß der unsäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungs-Frühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Allbezweifelte, Verspottete und Begeiferte, nun war es zur unleugbaren Kunstthat zu machen. Die Begründung eines deutschen Styles in dem Vortrage

Ludwig Schnorr von Carolsfeld: VIII, 226. — 227. — — 235. 236. 235. 236. 237. — 237.

und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes, sie ward unsere Losung. Die Gründung einer königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst war beschlossen. Die Rücksichten, welche die Schwierigkeit der Loslösung des Künstlers aus seinen Dresdener Verpflichtungen auferlegte, führten uns ihrerseits auf den besonderen Charakter der Stellung, welche wir von uns aus dem Sänger zu bieten hatten, um ein= für allemal solch' eine Stellung zu einer würdigen zu machen. Schnorr sollte gänzlich vom Theater ausscheiden, und dagegen als Lehrer unserer Schule nur in besonderen, der Bestätigung unseres Lehrzweckes entsprechenden, außerordentlichen theatralischen Aufführungen mitzuwirken haben. Hiermit war denn auch die Befreiung des vom edelsten Feuer beseelten Künstlers von dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires ausgesprochen.

Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.

Arthur Schopenhauer.

(Brieflich Oktober 1854.) Neben dem langsamen Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschließlich mit einem Menschen beschäftigt, der mir, wenn auch nur litterarisch, wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der größte Philosoph seit Kant, dessen Gedanken er, wie er sich ausdrückt, vollständig erst zu Ende gedacht hat. Die deutschen Professoren haben ihn, wohlweislich, 40 Jahre lang ignorirt: neulich wurde er aber — zur Schmach Deutschlands — von einem englischen Kritiker entdeckt. Was sind vor diesem alle Hegel's 2c. für Charlatan's! Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und Niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph.

Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die seltsame Erfahrung gemacht, daß die deutsche Oeffentlichkeit auf Geister ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist. Wo blieb der große Schopenhauer, dieser wahrhaft einzig freie deutsche Mann seiner Zeit, wenn ihn nicht ein englischer Reviewer uns entdeckt hätte? Noch jetzt weiß das deutsche Volk nichts Anderes von ihm, als was gelegentlich irgend ein Eisenbahn=Reisender von einem anderen hört, nämlich: Schopenhauer's Lehre sei, man solle sich todtschießen. Wer sich von der Verwirrung des modernen Denkens, von der Lähmung des Intellektes unserer Zeit einen Begriff machen will, beachte nur die ungemeine Schwierigkeit, auf welche das richtige Verständniß des klarsten aller philosophischen Systeme, des Schopenhauer'schen, stößt. Wiederum muß uns dieß aber sehr

Ludwig Schnorr von Carolsfeld: VIII, 237. — 255. — Arthur Schopenhauer: B. II, 45. — — VIII, 65. X, 96. 329.

erklärlich werden, sobald wir eben ersehen, daß mit dem vollkommenen Verständnisse dieser Philosophie eine so gründliche Umkehr unseres bisher gepflegten Urtheiles eintreten muß, wie sie ähnlich nur dem Heiden durch die Annahme des Christenthums zugemuthet war.

(Erste, briefliche Skizzirung des Hauptinhaltes der Philosophie Schopenhauer's. Juni 1855.) Der Mensch, wie jedes Thier, ist ein Wille zum Leben, für das er sich seine Organe je nach Bedürfniß bildet; unter diesen Organen bildet er sich auch einen Intellekt, d. h. das Organ zur Erfassung der Außendinge, mit dem Zwecke, diese zur Befriedigung des Lebensbedürfnisses je nach Kraft und Vermögen zu verwenden. Der normale Mensch ist daher derjenige, in welchem dieses nach Außen gerichtete Organ, dessen Funktion das Erkennen ist, wie die des Magens das Verdauen, grade mit hinreichender Kraft für die von Außen zu gewinnende Befriedigung des Lebensbedürfnisses ausgerüstet ist, und dieses Lebensbedürfniß besteht — eben für den normalen Menschen — in nichts anderem, als worin das Lebensbedürfniß des gemeinsten Thieres besteht, nämlich im Nahrungsdrange und im Fortpflanzungstriebe; denn dieser Wille zum Leben, dieser eigentliche metaphysische Urgrund alles Daseins, will eben durchaus nichts Andres, als — leben, d. h. sich nähren, ewig reproduziren, und diese seine Tendenz ist im plumpen Stein, in der zarteren Pflanze, bis zum menschlichen Thier ganz als ein und dasselbe nachzuweisen, nur sind die Organe verschiedene, deren er sich, auf den höheren Stufen seiner Objektivation angelangt, bedienen muß, um eben komplizirteren, und somit immer mehr bestrittenen und schwieriger zu stillenden Bedürfnissen zu genügen. Gewinnen wir diese, durch die ungeheuren Resultate der heutigen Naturwissenschaft bestätigte Einsicht, so verstehen wir auch plötzlich das Charakteristische des Lebens des bei weitem größten Theiles der Menschen aller Zeiten, und wundern uns plötzlich nicht mehr darüber, daß diese uns immer nur wie Bestien vorkommen: denn dieß ist das normale Wesen des Menschen. Wie aber selbst unter dieser Norm ein immens großer Theil der Menschen zurückbleibt, indem sich bei ihnen das komplizirte Erkenntnißorgan nicht einmal bis zu der Fähigkeit entwickelt, den normalen Bedürfnissen vollkommen zu genügen, so kommen (natürlich aber nur höchst selten) auch Abnormitäten vor, in welchen das gewöhnliche Maaß in der Bildung des Erkenntnißorganes, d. h. des Gehirnes, überschritten wird, wie die Natur ja häufig Monstra bildet, bei welchen ein Organ überwiegend stark entwickelt ist. Eine solche Monstruosität ist — wenn sie im höchsten Grad vorkommt — das Genie, welches im Grunde auf nichts anderem basirt, als auf einem abnorm reichen und vollen Gehirn. Dieses Erkenntnißorgan, welches ursprünglich, und im normalen Falle, nur nach Außen blickt, um dem Willen zum Leben die Befriedigung seiner Bedürfnisse herbeizuschaffen, gewinnt, im Falle abnorm starker Entwickelung, nun von Außen so lebhafte und fesselnde Eindrücke, daß es für Zeiten von dem Dienste des Willens — der es sich eigentlich nur für seinen Zweck gebildet hat — sich loslöst, und zu einer willenlosen, d. h. ästhetischen Anschauung der Außenwelt gelangt. Die auf diese

Arthur Schopenhauer: X, 329. — — B. II, 80. 81. 82.

Weise willenlos erschauten Objekte der Außenwelt sind die idealen Bilder von ihr, zu deren Festhaltung und Aufzeichnung gleichsam der Künstler sich anläßt.

Die bei diesem Schauen nothwendig angeregte Theilnahme an der Außenwelt wächst, bei kräftigen Naturen, bis zum andauernden Vergessen der eigenen, persönlichen Willensbedürfnisse, also — bis zur Sympathie mit den Dingen außen und zwar um ihrer selbst willen, nicht mehr um eines persönlichen Interesses willen. Es fragt sich nun, was wir in diesem abnormen Zustande erschauen, und ob unsere Sympathie eine Mitfreude, oder ein Mitleiden sein kann? Hierauf antworten uns die wahrhaften Genie's und die wahrhaften Heiligen aller Zeiten, indem sie uns sagen, daß sie nur Leiden ersehen, und nur Mitleiden gefühlt haben. Sie erkannten nämlich die normale Beschaffenheit alles Lebenden und die grauenvolle, sich ewig widersprechende, sich ewig selbst zerfleischende, und blind nur sich wollende Natur des allem Lebenden gemeinsamen Willens zum Leben. Die schreckliche Grausamkeit dieses Willens, der selbst in der Geschlechtsliebe zunächst immer nur seine Reproduktion will, erschien hier zum ersten Male wiedergespiegelt in jenem Erkenntniß-Organe, das sich selbst, im normalen Zustande, als jenem Willen unterworfen, von ihm sich geschaffen erkannte. So gerieth es, im abnormen, sympathetischen Zustande dahin, sich andauernd und endlich für immer von jenem schmachvollen Dienste zu befreien zu suchen, was schließlich eben nur in der vollkommenen Verneinung des Willens zum Leben sich erreichte. Dieser Akt der Verneinung des Willens ist die eigentliche Handlung des Heiligen. —

Das Schlimme ist aber eben, daß jene tiefsten Einsichten in das Wesen der Dinge nur von den oben bezeichneten, ganz abnorm organisirten Menschen gewonnen, und somit auch nur von ihnen vollständig verstanden werden können. Um diese Einsichten mitzutheilen, müssen die erhabenen Religionsstifter daher in Bildern reden, wie sie eben der gemeinen — normalen — Fassungskraft zugänglich sind.

Schopenhauer's Ethik.

Uns lehrte der große Kant, das Verlangen nach der Erkenntniß der Welt der Kritik des eigenen Erkenntnißvermögens nachzustellen; gelangten wir hierdurch zur vollständigsten Unsicherheit über die Realität der Welt, so lehrte uns dann Schopenhauer durch eine weiter gehende Kritik, nicht mehr unseres Erkenntniß-Vermögens, sondern des aller Erkenntniß in uns vorangehenden eigenen Willens, die untrüglichsten Schlüsse auf das An-sich der Welt zu ziehen. „Erkenne dich selbst, und du hast die Welt erkannt", — so die Pythia; „schau um dich, dieß alles bist du", — so der Brahmane.

Wie gänzlich uns diese Lehren uralter Weisheit abgekommen waren, ersehen wir daraus, daß sie erst nach Jahrtausenden auf dem genialen Umwege Kant's uns durch Schopenhauer wieder aufgefunden werden mußten. Denn, blicken wir auf den heutigen Stand unserer gesammten Wissenschaft und Staatskunst, so finden wir, daß diese, baar jedes wahrhaft religiösen Kernes, sich in einem barbarischen Faseln ergehen, mit welchem sie, durch eine zwei-

Schopenhauer: B. II, 82. — 82. — 84. — Schopenhauer's Ethik: X, 338. — 338.

tausendjährige Uebung darin, dem blöden Auge des Volkes fast ehrwürdig erscheinen mögen. — Wer findet in der Beurtheilung der Lage der Welt wohl je das „Erkenne-dich-selbst?“ angewendet? Uns ist nicht ein historischer Akt bekannt, welcher in den handelnden Personen die Wirkung jener Lehre uns erkennen ließe. Was nicht erkannt wird, darauf wird losgeschlagen, und, schlagen wir uns damit selbst, so vermeinen wir, der Andere hätte uns geschlagen.

In unseren Zeiten bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unächte und Vorgebliche mit schroffester Schonungslosigkeit bekämpfenden Philosophen, um das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die einzig wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen. Hierüber wurde gespottet, von dem Senate einer wissenschaftlichen Akademie sogar mit Entrüstung remonstrirt; denn die Tugend, wo sie nicht durch Offenbarung anbefohlen war, durfte nur als aus Vernunft-Erwägung hervorgehend, begründet werden. Vernunftgemäß betrachtet wurde dagegen das Mitleid sogar als ein potenzirter Egoismus erklärt: daß der Anblick eines fremden Leidens uns selber Schmerz verursachte, sollte das Motiv der Aktion des Mitleids sein, nicht aber das fremde Leiden selbst, welches wir eben nur aus dem Grunde zu entfernen suchten, weil damit einzig die schmerzliche Wirkung auf uns selbst aufzuheben war. Wie sinnreich wir geworden waren, um uns im Schlamme der gemeinsten Selbstsucht gegen die Störung durch gemeinmenschliche Empfindungen zu behaupten! Andererseits wurde aber das Mitleid auch deßhalb verachtet, weil es am allerhäufigsten, selbst bei den gemeinsten Menschen als ein sehr niedriger Grad von Lebensäußerung angetroffen werde: hierbei befliß man sich, das Mitleid mit dem Bedauern zu verwechseln, welches in allen Fällen des bürgerlichen und häuslichen Mißgeschickes bei den Umstehenden so leicht zum Ausspruch kommt und, bei der ungemessenen Häufigkeit solcher Fälle, seinen Ausdruck im Kopfschütteln der achselzuckend endlich sich Abwendenden findet, — bis etwa aus der Menge der Eine hervortritt, der vom wirklichen Mitleide zur thätigen Hilfe angetrieben wird. Wem es nicht anders eingepflanzt war, als im Mitleid es nur bis zu jenem feigen Bedauern zu bringen, mag sich billig mit einiger Befriedigung hiervor zu wahren suchen, und eine reich ausgebildete, für den Wohlgeschmack hergerichtete Menschenverachtung wird ihm dabei behilflich sein. In der That wird es schwer fallen, einen Solchen für die Erlernung und Ausübung des Mitleids gerade auf seine Nebenmenschen zu verweisen; wie es denn überhaupt im Betracht unserer gesetzlich geregelten staatsbürgerlichen Gesellschaft mit der Erfüllung des Gebotes unseres Erlösers „liebe deinen Nächsten als dich selbst“ eine recht peinliche Bewandtniß hat. Unsere Nächsten sind gewöhnlich nicht sehr liebeswerth, und in den meisten Fällen werden wir durch die Klugheit angewiesen, den Beweis der Liebe des Nächsten erst abzuwarten, da wir seiner bloßen Liebeserklärung nicht viel zuzutrauen berechtigt sind. Genau betrachtet ist unser Staat und unsere Gesellschaft nach den Gesetzen der Mechanik so berechnet, daß es darin ohne Mitleid und Nächstenliebe ganz

---

Schopenhauer's Ethik: X, 338. 339. — — 255. 256. 257.

erträglich abgehen solle. Wir meinen, dem Apostel des Mitleids wird es große Mühseligkeiten bereiten, wenn er seine Lehre zunächst von Mensch zu Mensch in Anwendung gebracht wissen will, da ihm selbst unser heutiges, unter dem Drucke der Noth und dem Drange nach Betäubung so sehr entartetes Familienleben keinen rechten Anhalt bieten dürfte. Wohl steht auch zu bezweifeln, daß seine Lehren bei der Armee-Verwaltung, welche doch, mit Ausnahme der Börse, so ziemlich unser ganzes Staatsleben in Ordnung erhält, eine feuerige Aufnahme finden werde, da man gerade hier ihm beweisen dürfte, daß das Mitleiden ganz anders zu verstehen sei als er es im Sinne habe, nämlich en gros, summarisch, als Abkürzung der unnützen Leiden des Daseins durch immer sicherer treffende Geschosse.

Daß wir dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Zivilisation, die Dokumentirung der Entgöttlichung unserer staatskirchlichen Religionen. Uns sollte es dagegen fortan einzig noch daran gelegen sein, der Religion des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeits-Dogma's zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen.

Noch besteht das Christenthum; seine ältesten kirchlichen Institutionen bestehen selbst mit einer Festigkeit, die manchen um die Staats-Kultur Bemühten sogar desperat und feig macht. Ob ein inniges, wahrhaft beglückendes Verhältniß zu den christlichen Satzungen bei der Mehrheit der heutigen Christen bestehen mag, ist gewiß nicht leicht zu ergründen. Der Gebildete zweifelt, der gemeine Mann verzweifelt. Die Wissenschaft macht den Gott-Schöpfer immer unmöglicher; der von Jesus uns geoffenbarte Gott ist uns aber von Beginn der Kirche an durch die Theologen aus einer erhabensten Ersichtlichkeit zu einem immer unverständlicheren Probleme gemacht worden. Daß der Gott unseres Heilandes uns aus dem Stammgotte Israels erklärt werden sollte, ist eine der schrecklichsten Verwirrungen der Weltgeschichte; sie hat sich zu allen Zeiten gerächt, und rächt sich heute durch den immer unumwundener sich aussprechenden Atheismus der gröbsten wie der feinsten Geister. Es war — und dieß, wie spät erst! — einem einzigen großen Geiste vorbehalten, die mehr als tausendjährige Verwirrung zu lichten, in welche der jüdische Gottes-Begriff die ganze christliche Welt verstrickt hatte: daß der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder festen Fußes sich aufrichten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's, dem weitherzigen Arthur Schopenhauer.

Erwägen wir genau, welche fast übermäßige Anforderung an den natürlichen Menschen das Gebot der „Liebe" im erhaben christlichen Sinne stellt. Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde als an dem Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüth, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Mißtrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nöthig erscheint? Gewiß dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf

Schopenhauer's Ethik: X, 257. — 255. 260. — — 117. 118. 329. — 332.

welchem ihm nämlich die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann so viel heißen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnißvoll sich zu entziehen, um das Leiden des Anderen selbst mindern und ablenken zu können. Wie aber dem natürlichen Menschen die hierzu nöthige Erkenntniß erwecken, da das zunächst unverständlichste ihm der Nebenmensch selbst ist? Unmöglich kann hier durch Gebote eine Erkenntniß herbeigeführt werden, die dem natürlichen Menschen nur durch eine richtige Anleitung zum Verständnisse der natürlichen Herkunft alles Lebenden erweckt werden kann. — Hier vermag unseres Erachtens, am sichersten, ja fast einzig, eine weise Benutzung der Schopenhauer'schen Philosophie zu einem Verständnisse anzuleiten, deren Ergebniß, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist, wie sie, als Krone aller Erkenntniß, aus Schopenhauer's Ethik praktisch zu verwerthen wäre. Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe, ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttliche Vorbild bestätigtes Bewußtsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewußtseins.

Von woher aber könnten wir eine klarere Zurechtweisung für das von der Täuschung des realen Anscheines der Welt beängstigte Gemüth gewinnen, als durch unseren Philosophen, dessen Verständnisse wir nur noch die Möglichkeit, es dem natürlichen Verstande des unwissenschaftlichen Menschen innig faßlich zuzuführen, entnehmen müßten? In solchem Sinne möge es versucht werden, der unvergleichlichen Abhandlung „über die scheinbare Absichtlichkeit in dem Schicksale des Einzelnen" eine volksverständliche Abfassung ihres Inhaltes abzugewinnen, wie sicher wäre dann die, schon ihrer Mißverständlichkeit wegen so gern im Gebrauch gepflegte, „ewige Vorsehung" nach ihrem wahren Sinne gerechtfertigt, wogegen der in ihrem Ausdrucke enthaltene Widersinn den Verzweifelnden zu plattem Atheismus treibt? Den durch den Uebermuth unserer Physiker und Chemiker Geängstigten, welche sich endlich für schwachköpfig halten zu müssen glauben, wenn sie den Erklärungen der Welt aus „Kraft und Stoff" sich zu fügen scheuen, ihnen wäre nicht minder eine große Wohlthat aus den Zurechtweisungen unseres Philosophen zuzuführen, sobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen „Atomen" und „Molekülen" für eine stümperhafte Bewandtniß habe. Welchen unsäglichen Gewinn würden wir aber den einerseits von den Drohungen der Kirche Erschreckten, andererseits den durch unsere Physiker zur Verzweiflung Gebrachten zuführen, wenn wir dem erhabenen Gebäude von „Liebe, Glaube und Hoffnung" eine deutliche Erkenntniß der, durch die unserer Wahrnehmung einzig zu Grunde liegenden Gesetze des Raumes und der Zeit bedingten, Idealität der Welt einfügen könnten, durch welche dann alle die Fragen des beängstigten Gemüthes nach einem „Wo" und „Wann" der „anderen Welt" als nur durch ein

Schopenhauer's Ethik: X, 332. 333. — 333. 334.

seliges Lächeln beantwortbar erkannt werden müßten? Denn, giebt es auf diese, so grenzenlos wichtig dünkenden Fragen eine Antwort, so hat sie unser Philosoph, mit unübertrefflicher Präzision und Schönheit, mit diesem, gewissermaaßen nur der Definition der Idealität von Zeit und Raum beigegebenen Ausspruche ertheilt: „Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann giebt."

Nun verlangt es aber das Volk, dem wir leider so jammervoll ferne stehen, nach einer sinnlich realen Vorstellung der göttlichen Ewigkeit im affirmativen Sinne, wie sie ihm selbst von der Theologie nur im negativen Sinne der „Außerzeitlichkeit" gegeben werden kann. Auch die Religion konnte dieses Verlangen nur durch allegorische Mythen und Bilder beruhigen, daraus dann die Kirche ihr dogmatisches Gebäude aufführte, dessen Zusammenbruch uns nun offenkundig ward. Wie dessen zerbröckelnde Bausteine zur Grundlage einer der antiken Welt noch unbekannten Kunst wurden, bemühete ich mich in meinem Aufsatze über „Religion und Kunst" zu zeigen; von welcher Bedeutung aber wiederum diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk" werden könnte, hätten wir mit strengem Ernste zu erwägen. Hierbei würde wiederum unser Philosoph zu einem unermeßlich ergebnißreichen Ausblicke in das Gebiet der Möglichkeiten uns hingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tiefsinnigen Bemerkung desselben völlig zu erschöpfen uns bemüheten: „das vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, daß sie doch irgendwo vorhanden sein müssen". Was hier, durch Einfügung in ein streng philosophisches System, als nur mit fast skeptischem Lächeln aussprechbar erscheinen durfte, könnte uns sehr wohl zu einem Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen werden. Das vollendetste Gleichniß des edelsten Kunstwerkes dürfte durch seine entrückende Wirkung auf das Gemüth sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen „Irgendwo" nothwendig nur in unserm, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Innern sich offenbaren müßte.

Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag: der Lebensübung selbst das Gleichniß des Göttlichen entnehmend, vermag erst das Kunstwerk dieses dem Leben, wiederum zu reinster Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus, zuzuführen.

Schopenhauer und die Musik.

Mit philosophischer Klarheit hat erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene

Schopenhauer's Ethik: X, 334. — 334. 335. — 335. — Schopenhauer und die Musik: IX, 83. 84.

Natur zuspricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, daß von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unterscheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien.

Nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen sind nämlich die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt, das Objekt der schönen Künste überhaupt; während der Dichter diese Ideen durch eine, eben nur seiner Kunst eigenthümliche Verwendung der an sich rationalen Begriffe, dem anschauenden Bewußtsein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen, da Derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde. Stellt Schopenhauer diese hypothetische Erklärung der Musik, da sie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdeutlichen sei, als Paradoxon hin, so liefert er andererseits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit seiner tiefsinnigen Erklärung, zu welcher selbst er sich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anließ, weil er der Musik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und außerdem seine Kenntniß von ihr sich noch nicht bestimmt genug auf ein Verständniß eben desjenigen Musikers beziehen konnte, dessen Werke der Welt erst jenes tiefste Geheimniß der Musik erschlossen haben; denn gerade ist auch Beethoven nicht erschöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingestellte tiefsinnige Paradoxon für die philosophische Erkenntniß richtig erklärt und gelöst wird. —

In der Benutzung dieses vom Philosophen uns zugestellten Materials glaube ich am zweckmäßigsten zu verfahren, wenn ich zunächst an eine seiner Bemerkungen anknüpfe, mit welcher Schopenhauer die aus der Erkenntniß der Relationen hervorgegangene Idee noch nicht als das Wesen des Dinges an sich angesehen wissen will, sondern erst als die Offenbarung des objektiven Charakters der Dinge, also immer nur noch ihrer Erscheinung. „Und selbst diesen Charakter" — so fährt Schopenhauer an der betreffenden Stelle fort — „würden wir nicht verstehen, wenn uns nicht das innere Wesen der Dinge, wenigstens undeutlich und im Gefühl, anderweitig bekannt wäre. Dieses Wesen selbst nämlich kann nicht aus den Ideen und überhaupt nicht durch irgend eine bloß objektive Erkenntniß verstanden werden; daher es ewig ein Geheimniß bleiben würde, wenn wir nicht von einer ganz andern Seite den Zugang dazu hätten. Nur sofern jedes Erkennende zugleich Individuum, und dadurch Theil der Natur ist, steht ihm der Zugang zum Innern der Natur offen, in seinem eigenen Selbstbewußtsein, als wo dasselbe sich am unmittelbarsten und alsdann als Wille kund giebt."*)

Halten wir nun hierzu, was Schopenhauer als Bedingung für den Ein-

*) „Die Welt als Wille und Vorstellung" II. 415.

tritt der Idee in unser Bewußtsein fordert, nämlich „ein temporäres Ueberwiegen des Intellektes über den Willen, oder physiologisch betrachtet, eine starke Erregung der anschauenden Gehirnthätigkeit, ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte", so haben wir nur noch die unmittelbar diesem folgende Erläuterung hiervon scharf zu erfassen, daß unser Bewußtsein zwei Seiten habe: theils nämlich sei dieses ein Bewußtsein vom eigenen Selbst, welches der Wille ist; theils ein Bewußtsein von anderen Dingen, und als solches zunächst anschauende Erkenntniß der Außenwelt, Auffassung der Objekte. „Je mehr nun die eine Seite des gesammten Bewußtseins hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück."*) —

Aus einer genauen Betrachtung des hier aus dem Hauptwerke Schopenhauer's Angeführten muß es uns jetzt ersichtlich werden, daß die musikalische Konzeption, da sie nichts mit der Auffassung einer Idee gemein haben kann (denn diese ist durchaus an die anschauende Erkenntniß der Welt gebunden), nur in jener Seite des Bewußtseins ihren Ursprung haben kann, welche Schopenhauer als dem Innern zugekehrt bezeichnet. Soll diese zum Vortheil des Eintrittes des rein erkennenden Subjektes in seine Funktionen (d. h. die Auffassung der Ideen) temporär gänzlich zurücktreten, so ergiebt sich andererseits, daß nur aus dieser nach innen gewendeten Seite des Bewußtseins die Fähigkeit des Intellektes zur Auffassung des Charakters der Dinge erklärlich wird. Ist dieses Bewußtsein aber das Bewußtsein des eigenen Selbst, also des Willens, so muß angenommen werden, daß die Niederhaltung desselben wohl für die Reinheit des nach außen gewendeten anschauenden Bewußtseins unerläßlich ist, daß aber das diesem anschauenden Erkennen unerfaßliche Wesen des Dinges an sich nur diesem nach innen gewendeten Bewußtsein ermöglicht sein würde, wenn dieses zu der Fähigkeit gelangte, nach innen so hell zu sehen, als jenes im anschauenden Erkennen beim Erfassen der Ideen es nach außen vermag.

Auch für das Weitergehen auf diesem Wege giebt uns Schopenhauer die rechte Führung durch seine hiermit verbundene tiefsinnige Hypothese im Betreff des physiologischen Phänomen's des Hellsehens und seine hierauf begründete Traumtheorie. Gelangt in jenem Phänomen nämlich das nach innen gekehrte Bewußtsein zu wirlicher Hellsichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewußtsein nur den nächtigen Grund unserer Willensaffekte dunkel empfindet, so dringt aus dieser Nacht aber auch der Ton in die wirklich wache Wahrnehmung, als unmittelbare Aeußerung des Willens. Wie der Traum es jeder Erfahrung bestätigt, steht der, vermöge der Funktionen des wachen Gehirnes angeschauten Welt, eine zweite, dieser an Deutlichkeit ganz gleichkommende, nicht minder als anschaulich sich kundgebende Welt zur Seite, welche als Objekt jedenfalls nicht außer uns liegen kann, demnach von einer nach innen gerichteten Funktion des Gehirnes unter nur diesem eigenen Formen der Wahrnehmung, welche hier Schopenhauer eben das Traumorgan nennt, dem Bewußtsein zur Erkennt-

*) A. g. O. 418.

niß gebracht werden muß. Eine nicht minder bestimmte Erfahrung ist nun aber diese, daß neben der, im Wachen wie im Traum als sichtbar sich darstellenden Welt, eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt, für unser Bewußtsein vorhanden ist, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nämlich ganz so deutlich wie jene, wenngleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen. Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Thätigkeit des Gehirnes sich bilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unser Bewußtsein; allein diese ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirnes von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet.

Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welches unserem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können; woraus Schopenhauer so überzeugend auf die Entstehung der vorausverkündenden, oder das Fernste wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für seltene äußerste Fälle den Eintritt der somnambulen Hellsichtigkeit schließt. Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu allernächst in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin sich kund zu geben. Wollen wir nun den Schrei, in allen Abschwächungen seiner Heftigkeit bis zur zarteren Klage des Verlangens, uns als Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör denken, und müssen wir finden, daß er die allerunmittelbarste Aeußerung des Willens ist, durch welche er sich am schnellsten und sichersten nach außen wendet, so dürfen wir uns weniger über dessen unmittelbare Verständlichkeit, als über die Entstehung einer Kunst aus diesem Elemente verwundern, da andererseits ersichtlich ist, daß sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewußtseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann.

Um dieses Wunder zu erklären, erinnern wir uns hier zunächst wieder der oben angeführten tiefsinnigen Bemerkung unseres Philosophen, daß wir auch die, ihrer Natur nach nur durch willenfreie, d. h. objektive Anschauung erfaßbaren Ideen selbst nicht verstehen würden, wenn wir nicht zu dem ihnen zum Grunde liegenden Wesen der Dinge einen andern Zugang, nämlich das unmittelbare Bewußtsein von uns selbst, offen hätten. Durch dieses Bewußtsein sind wir nämlich einzig auch befähigt, das wiederum innere Wesen der Dinge außer uns zu verstehen, und zwar so, daß wir in ihnen dasselbe Grundwesen wieder erkennen, welches im Bewußtsein von uns selbst als unser

---

Schopenhauer und die Musik: IX, 87. — 87. 88. — 88.

eigenes sich kundgiebt. Alle Täuschung hierüber ging eben nur aus dem Sehen einer Welt außer uns hervor, welche wir im Scheine des Lichtes als etwas von uns gänzlich Verschiedenes wahrnahmen: erst durch das (geistige) Erschauen der Ideen, also durch weite Vermittelung gelangen wir zu einer nächsten Stufe der Enttäuschung hierüber, indem wir jetzt nicht mehr die einzelnen, zeitlich und räumlich getrennten Dinge, sondern ihren Charakter an sich erkennen; und am deutlichsten spricht dieser aus den Werken der bildenden Kunst zu uns, deren eigentliches Element es daher ist, den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Scheine, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. Dem entspricht denn auch, daß das Sehen der Gegenstände an sich uns kalt und theilnahmslos läßt, und erst aus dem Gewahrwerden der Beziehungen der gesehenen Objekte zu unserem Willen uns Erregungen des Affektes entstehen; weßhalb sehr richtig als erstes ästhetisches Prinzip für diese Kunst es gelten muß, bei Darstellungen der bildenden Kunst jenen Beziehungen zu unserem individuellen Willen gänzlich auszuweichen, um dagegen dem Sehen diejenige Ruhe zu bereiten, in welcher uns das reine Anschauen des Objektes, dem ihm eigenen Charakter nach, einzig ermöglicht wird. Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken. Diese Beruhigung beim reinen Gefallen am Scheine ist es auch, welche, von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen, als Forderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist, und vermöge dieser den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unserer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Scheine (als Objekt) und dem Schauen (als Subjekt) zusammenhängt. —

Das Bewußtsein, welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich aber sich gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?" — Diesem Rufe antwortet nun auf das allersicherste die Musik. Hier spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung, was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne. Ist der von uns ausgestoßene Schrei-, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarste Aeußerung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Aeußerung desselben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt.

Sehen wir nun aus diesem unmittelbaren Bewußtsein der Einheit unseres

Schopenhauer und die Musik: IX, 88. 89. — 89. 90. — 90.

inneren Wesens mit dem der äußeren Welt eine Kunst hervorgehen, so leuchtet es zuvörderst ein, daß diese ganz anderen ästhetischen Gesetzen unterworfen sein muß, als jede andere Kunst. Noch allen Aesthetikern hat es anstößig geschienen, aus einem, ihnen so dünkenden, rein pathologischen Elemente eine wirkliche Kunst herleiten zu sollen, und sie haben dieser somit erst von da an Giltigkeit zuerkennen wollen, wo ihre Produkte in einem, den Gestaltungen der bildenden Kunst eigenen, kühlen Scheine sich uns zeigten. In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwickelungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Mißverständlichkeit ihres wahren Charakters soweit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen forderte. Da hierbei zugleich ein zunehmender Verfall des Urtheils über die bildende Kunst selbst mit unterlief, so kann leicht gedacht werden, wie tief die Musik hierdurch erniedrigt ward, wenn im Grunde von ihr gefordert wurde, sie sollte ihr eigenstes Wesen völlig darnieder halten, um nur durch Zukehrung ihrer äußerlichsten Seite unsere Ergetzung zu erregen. Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst in Folge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unserem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellektes vom Dienste jenes Willens, also die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüth, diese übt die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritte aus, indem sie den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge außer uns abzieht, und als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form uns gegen die Außenwelt gleichsam abschließt, dagegen nun uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken läßt. Daß ihr bloßes Element eben bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewußtsein empfunden wird, lernten wir mit so großem Erfolge durch Schopenhauer sofort erkennen, und diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewußtsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt.

Eine Aufklärung über das Wesen der Musik als Kunst glauben wir, so schwierig sie ist, am sichersten auf dem Wege der Betrachtung des Schaffens des inspirirten Musikers zu gewinnen. In vieler Beziehung muß dieses von demjenigen anderer Künstler grundverschieden sein. Von jenen hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willenfreie, reine Anschauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunstwerkes bei dem Beschauer wieder hervorzubringen ist, vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun

Schopenhauer und die Musik: IX, 90. 96. 97. 90. — 90.

aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt wird. Es ist nicht anders zu fassen, als daß der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im Musiker als universeller Wille wach wird, und über alle Anschauung hinaus sich als solcher recht eigentlich als selbstbewußt erkennt. Daher denn auch der sehr verschiedene Zustand des konzipirenden Musikers und des entwerfenden Bildners; daher die so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei. Hier tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens. Die ungeheuere Ueberfluthung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker nothwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt. — Nur ein Zustand kann den seinigen übertreffen: der des Heiligen, — namentlich auch weil er andauernd und untrübbar ist, wogegen die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stets wiederkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob. Aus diesem letzteren Grunde der Leiden, mit denen er den Zustand der Begeisterung, in welchem er uns so unaussprechlich entzückt, zu entgelten hat, dürfte uns der Musiker wieder verehrungswürdiger als andere Künstler, ja fast mit einem Anspruch an Heilighaltung erscheinen. Denn seine Kunst verhält sich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche.

Wir sahen, daß, wenn in den anderen Künsten der Wille gänzlich Erkenntniß zu werden verlangt, dieses sich ihm nur so weit ermöglicht, als er im tiefsten Innern schweigend verharrt: es ist, als erwarte er von da außen erlösende Kunde über sich selbst; genügt ihm diese nicht, so setzt er sich selbst in den Zustand des Hellsehens, wo er sich dann außer den Schranken von Zeit und Raum als Ein und All der Welt erkennt. Von seiner, sonst mit nichts zu schildernden, anderen Welt aus legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaaßen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, daß er es für jede andere Wahrnehmung, als die unserer eigenen inneren Welt, wie durch Zauber, außer Kraft setzt. Wollen wir uns nun sein Verfahren hierbei einigermaaßen verdeutlichen, so können wir dieß immer nur wieder am besten durch die Analogie desselben mit dem inneren Vorgange, durch welchen, nach Schopenhauer's so lichtvoller Annahme, der dem wachen cerebralen Bewußtsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traum gleichsam übersetzt. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Uebung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständ-

Schopenhauer und die Musik: IX, 90. 91. 92. — 92. 94.

lichen Mittheilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite, allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äußerstes Moment seiner Mittheilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müßte. Während die, weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, reicht der nun bildende Musiker durch die rhythmische Zeitfolge seiner Kundgebungen der wachenden Erscheinungswelt gleichsam die Hand zur Verständigung, wie der allegorische Traum an die gewohnten Vorstellungen des Individuums in der Weise anknüpft, daß das der Außenwelt zugekehrte wache Bewußtsein, wenngleich es die große Verschiedenheit auch dieses Traumbildes von dem Vorgange des wirklichen Lebens sofort erkennt, es dennoch festhalten kann. Durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Aehnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kundgiebt.

Ueber das Verhalten der Musik zu den plastischen Formen der Erscheinungswelt, sowie zu den von den Dingen selbst abgezogenen Begriffen, kann unmöglich etwas Lichtvolleres hervorgebracht werden, als was wir hierüber in Schopenhauer's Werke an der betreffenden Stelle selbst lesen.

Schopenhauer's Traumtheorie

auf die Bestimmung der vollendetsten Kunstform angewendet.

Was die Sphären Shakespeare's und Beethoven's auseinanderhält, sind die formellen Bedingungen der in ihnen giltigen Gesetze der Apperzeption: die vollendetste Kunstform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus sich bilden, auf welchem jene Gesetze sich zu berühren vermöchten. Wir dürften den angedeuteten Grenz- oder Uebergangspunkt der beiden Sphären am deutlichsten zu bezeichnen hoffen, wenn wir noch einmal unseren Philosophen uns zum unmittelbaren Führer nehmen, und zwar indem wir auf den Zielpunkt seiner hypothetischen Traumtheorie, die Erklärung der Geistererscheinungen zurückgehen.

Es käme hierbei zunächst nicht auf die metaphysische, sondern auf die physiologische Erklärung des sogenannten „zweiten Gesichtes" an. Dort ward das Traumorgan als in dem Theile des Gehirnes fungirend gedacht, welcher durch Eindrücke des mit seinen inneren Angelegenheiten im tiefen Schlafe beschäftigten Organismus in analoger Weise angeregt werde, wie der, jetzt vollkommen ruhende, nach außen gewandte, mit den Sinnesorganen unmittelbar verbundene Theil des Gehirnes, durch im Wachen empfangene Eindrücke der äußeren Welt angeregt wird. Die vermöge dieses inneren Organs konzipirte Traummittheilung konnte nur durch einen zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum überliefert werden, welcher den wahrhaftigen Inhalt des ersten nur in allegorischer Form vermitteln konnte, weil hier, beim vor-

Schopenhauer und die Musik: IX, 94. 95. — 96. — Schopenhauer's Traumtheorie: IX, 130. 131. — 131. 132.

bereiteten und endlich vor sich gehenden vollen Erwachen des Gehirnes nach außen, bereits die Formen der Erkenntniß der Erscheinungswelt, nach Raum und Zeit, in Anwendung gebracht werden mußten, und somit ein, den gemeinen Erfahrungen des Lebens durchaus verwandtes Bild zu konstruiren war. — Wir verglichen nun das Werk des Musikers dem Gesicht der hellsehend gewordenen Somnambule, als das von ihr erschaute, und nun im erregtesten Zustande des Hellsehens auch nach außen verkündete, unmittelbare Abbild des innersten Wahrtraumes, und fanden den Kanal zu dieser seiner Mittheilung auf dem Wege der Entstehung und Bildung der Klangwelt auf. — Zu diesem, hier analogisch angezogenen, physiologischen Phänomene der somnambulen Hellsichtigkeit halten wir nun das andere des Geistersehens, und verwenden hierbei wiederum die hypothetische Erklärung Schopenhauer's, wonach dieses ein bei wachem Gehirne eintretendes Hellsehen sei; nämlich, es gehe dieses in Folge einer Depotenzirung des wachen Gesichtes vor sich, dessen jetzt umflortes Sehen der innere Drang zu einer Mittheilung an das dem Wachen unmittelbar nahe Bewußtsein benutze, um ihm die im innersten Wahrtraume erschienene Gestalt deutlich vor sich zu zeigen. Diese so aus dem Inneren vor das Auge projizirte Gestalt gehört in keiner Weise der realen Welt der Erscheinung an; dennoch lebt sie vor dem Geisterseher mit all den Merkmalen eines wirklichen Wesens. Zu diesem, nur in außerordentlichen und seltenen Fällen dem inneren Willen gelingenden Projiziren des nur von ihm erschauten Bildes vor die Augen des Wachenden, halten wir nun das Werk Shakespeare's, um ihn uns als den Geisterseher und Geisterbanner zu erklären, der die Gestalten der Menschen aller Zeiten aus seiner innersten Anschauung sich und uns so vor das wache Auge zu stellen weiß, daß sie wirklich vor uns zu leben scheinen.

Sobald wir uns nun dieser Analogie mit ihren vollsten Konsequenzen bemächtigen, dürfen wir Beethoven, den wir dem hellsehenden Somnambulen verglichen, als den wirkenden Untergrund des Geister sehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt, projizirt auch die Shakespeare'schen Geistergestalten; und Beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen. Dieß geschähe analog dem physiologischen Vorgange, welcher einerseits Grund der Geistersichtigkeit wird, andrerseits die somnambule Hellsichtigkeit hervorbringt, und bei welchem anzunehmen ist, daß eine innere Anregung das Gehirn in umgekehrter Weise, als beim Wachen es der äußere Eindruck thut, von innen nach außen durchdringt, wo sie endlich auf die Sinnesorgane trifft, und diese bestimmt nach außen Das zu gewahren, was als Objekt aus dem Inneren hervorgedrungen ist. Nun bestätigten wir aber die unleugbare Thatsache, daß beim innigen Anhören einer Musik das Gesicht in der Weise depotenzirt werde, daß es die Gegenstände nicht mehr intensiv wahrnähme: somit wäre dieß der durch die innerste Traumwelt angeregte Zustand, welcher, als Depotenzirung des Gesichtes, die Erscheinung der Geistergestalt ermöglichte.

Wir können diese hypothetische Erklärung eines anderweitig unerklärlichen

---

Schopenhauer's Traumtheorie: IX, 132. — 132. 133. — 133.

physiologischen Vorganges von verschiedenen Seiten her für die Erklärung des uns jetzt vorliegenden künstlerischen Problem's anwenden, um zu dem gleichen Ergebniß zu gelangen. Die Geistergestalten Shakespeare's würden durch das völlige Wachwerden des inneren Musikorganes zum Ertönen gebracht werden, oder auch: Beethoven's Motive würden das depotenzirte Gesicht zum deutlichen Gewahren jener Gestalten begeistern, in welchen verkörpert diese jetzt vor unsrem hellsichtig gewordenen Auge sich bewegten.*) In dem einen wie dem andern der an sich wesentlich identischen Fälle müßte die ungeheuere Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgesetze, in dem angegebenen Sinne der Erscheinungsbildung von innen nach außen sich bewegte, aus einer tiefsten Noth sich erzeugen, und es würde diese Noth wahrscheinlich dieselbe sein, welche im gemeinen Lebensvorgange den Angstschrei des aus dem bedrängenden Traumgesichte des tiefen Schlafes plötzlich Erwachenden hervorbringt; nur daß hier, im außerordentlichen, ungeheueren, das Leben des Genius' der Menschheit gestaltenden Falle, die Noth dem Erwachen in einer neuen, durch dieses Erwachen einzig offen zu legenden Welt hellsten Erkennens und höchster Befähigung zuführt.

Dieses Erwachen aus tiefster Noth erleben wir aber bei jenem merkwürdigen, der gemeinen ästhetischen Kritik so anstößig gebliebenen Uebersprunge der Instrumentalmusik in die Vokalmusik, von dessen Erklärung bei der Besprechung der neunten Symphonie Beethoven's wir zu dieser weitausgreifenden Untersuchung ausgingen. Was wir hierbei empfinden, ist ein gewisses Uebermaaß, eine gewaltsame Nöthigung zur Entladung nach außen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tief beängstigenden Traume; und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, daß dieser Drang hier eine künstlerische That hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchsten Kunstwerkes zugeführt ist. Auf dieses Kunstwerk haben wir in dem Sinne zu schließen, daß es das **vollendetste Drama**, somit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes sein muß. Hierauf dürfen wir schließen, die wir die Identität des Shakespeare'schen und des Beethoven'schen Drama's er-

*) Vergl. hierzu X, 225/26: Den dramatischen Komponisten meiner „Richtung" möchte ich anrathen, vor Allem nie einen Text zu adoptiren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung, und diese Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde interessiren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske — fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so geräth die Gestalt selbst jetzt wohl in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muß: endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes, wie etwa der „steinerne Gast", wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte, so daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen „Einfall" gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches „Motiv". — Solche Eingebungen erhält man aber nur, wenn man für Operntexte nicht mit Theaterfigurinen umgeht.

kannten, von welchem wir andrerseits anzunehmen haben, daß es sich zur „Oper" verhalte, wie ein Shakespeare'sches Stück zu einem Litteratur-Drama, und eine Beethoven'sche Symphonie zu einer Opernmusik.

Schopenhauer's Philosophie und der Regenerations-Gedanke.

Der ungeheure Drang, welcher, von Zerstörung zu Neubildung hin, alle Möglichkeiten seiner Befriedigung durchstrebend, als sein Werk diese Welt uns hinstellt, war mit der Hervorbringung des Menschen an seinem Ziele angelangt, da in ihm er seiner sich als Wille selbstbewußt ward, als welcher er nun, sich und sein Wesen erkennend, über sich selbst entscheiden konnte. Den zur Herbeiführung seiner letzten Erlösung nothwendigen Schrecken über sich selbst zu empfinden, wurde dieser Mensch durch eben jene ihm ermöglichte Erkenntniß, nämlich durch das Sich-Wiedererkennen in allen Erscheinungen des gleichen Willens, befähigt, und die Anleitung zur Ausbildung dieser Befähigung gab ihm das, nur ihm in dem hierzu nöthigen Grade empfindbare, Leiden. Stellen wir uns unter dem Göttlichen unwillkürlich eine Sphäre der Unmöglichkeit des Leidens vor, so beruht diese Vorstellung immer nur auf dem Wunsche einer Möglichkeit, für welche wir in Wahrheit keinen positiven, sondern nur einen negativen Ausdruck finden können. So lange wir dagegen das Werk des Willens, der wir selbst sind, zu vollziehen haben, sind wir in Wahrheit auf den Geist der Verneinung angewiesen, nämlich der Verneinung des eigenen Willens selbst, welcher, als blind und nur begehrend, sich deutlich wahrnehmbar nur in dem Unwillen gegen das kundgiebt, was ihm als Hinderniß oder Unbefriedigung widerwärtig ist. Da er aber doch selbst wiederum allein nur dieses sich Entgegenstrebende ist, so drückt sein Wüthen nichts Anderes als seine Selbst-Verneinung aus, und hierüber zur Selbstbesinnung zu gelangen darf endlich nur das dem Leiden entkeimende Mitleiden ermöglichen, welche dann als Aufhebung des Willens die Negation einer Negation ausdrückt, die wir nach den Regeln der Logik als Affirmation verstehen.

Suchen wir nun hier, unter der Anleitung des großen Gedankens unseres Philosophen, das unerläßlich uns vorgelegte metaphysische Problem der Bestimmung des menschlichen Geschlechtes mit einiger Deutlichkeit uns nahe zu bringen, so hätten wir das, was wir als den Verfall des durch seine Handlungen geschichtlich uns bekannt gewordenen Geschlechtes bezeichneten, als die strenge Schule des Leidens anzuerkennen, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden, — etwa in dem Sinne der Macht, „die stets das Böse will und stets das Gute schafft". Nach den Kenntnissen, welche wir von der allmählichen Bildung unseres Erdballes erlangt haben, hatte dieser auf seiner Oberfläche bereits einmal menschenähnliche Geschlechter hervorgebracht, die er dann durch eine neue Umwälzung aus seinem Innern wieder untergehen ließ; von dem hierauf neu zum Leben geförderten jetzigen menschlichen Geschlechte wissen wir, daß es, mindestens zu

Schopenhauer's Traumtheorie: IX, 134. — Schopenhauer's Philosophie und der Regenerations-Gedanke: X, 313. 314. — 314.

einem großen Theile, aus seinen Urgeburts-Stätten durch eine, die Erd-Oberfläche bedeutend umgestaltende, für jetzt letzte Revolution vertrieben worden ist. Zu einem paradiesischen Behagen an sich selbst zu gelangen, kann daher unmöglich die letzte Lösung des Räthsels dieses gewaltsamen Triebes sein, welcher in allen seinen Bildungen als furchtbar und erschreckend unserem Bewußtsein gegenwärtig bleibt. Stets werden alle die bereits erkannten Möglichkeiten der Zerstörung und Vernichtung, durch die er sein eigentliches Wesen kund giebt, vor uns liegen; unsere eigene Herkunft aus den Lebenskeimen, die wir in grauenhafter Gestaltung die Meerestiefen immer wieder hervorbringen sehen, wird unserem entsetzten Bewußtsein nie sich verbergen können. Und dieses zur Fähigkeit der Beschauung und Erkenntniß, somit zur Beruhigung des ungestümen Willensdranges gebildete Menschen-Geschlecht, bleibt es selber sich nicht stets noch auf allen den niedrigeren Stufen beharrend gegenwärtig, auf welchen ungenügende Ansätze zur Erreichung höherer Stufen, durch wilde eigene Willens-Hindernisse gehemmt, zum Abscheu oder Mitleiden für uns, unabänderlich sich erhielten? Durfte dieser Um- und Ausblick selbst die im Schooße einer mütterlich sorgsamen Natur mild gepflegten und zu Sanftmuth erzogenen, edelsten Geschlechter der Menschen mit Trauer und Bangigkeit erfüllen, welches Leiden mußte sich ihrer bemächtigen, als sie ihrem eigenen Verfalle, ihrer Entartung bis zu den tiefsten Vorgeburten ihres Geschlechtes hinab, mit nur duldend möglicher Abwehr zuzusehen genöthigt waren? Die Geschichte dieses Abfalles, wie wir sie in weitesten Umrissen uns vorführten, dürfte, wenn wir sie als die Schule des Leidens des Menschen-Geschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre uns darin erkennen lassen, daß wir einen, aus dem blinden Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewußt angestrebten Zieles verderblichen, Schaden mit Bewußtsein wieder zu verbessern, gleichsam das vom Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien. Daß alle unsere Maschinen hierfür nichts ausrichten, dürfte den gegenwärtigen Geschlechtern bald einleuchten, da die Natur zu meistern nur denen gelingen kann, die sie verstehen und im Einverständniß mit ihr sich einzurichten wissen, wie dieß zunächst eben durch eine vernunft-gemäßere Vertheilung der Bevölkerung der Erde über deren Oberfläche geschehen würde; wogegen unsere stumpfsinnige Zivilisation mit ihren kleinlichen mechanischen und chemischen Hilfsmitteln, sowie mit der Aufopferung der besten Menschenkräfte für die Herstellung derselben, immer nur in einem fast kindisch erscheinenden Kampfe gegen die Unmöglichkeit sich gefällt. Hiergegen würden wir, selbst bei der Annahme bedeutender Erschütterungen unserer irdischen Wohnstätten für alle Zukunft gegen die Möglichkeit des Rückfalles des menschlichen Geschlechtes von der erreichten Stufe höherer sittlicher Ausbildung gesichert sein, wenn unsere durch die Geschichte dieses Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöses Bewußtsein in uns begründet und befestigt hat.

Und würde eine gegen jeden Rückfall in die Unterthänigkeit unter die Gewalt des blind wüthenden Willens uns bewahrende Religion erst neu zu

Schopenhauer's Philosophie und der Regenerations-Gedanke: X, 314. 315. 316. — 316.

stiften sein? Feierten wir denn nicht schon in unserem täglichen Mahle den Erlöser? Bedürften wir des ungeheuren allegorischen Ausschmuckes, mit welchem bisher noch alle Religionen, und namentlich auch die so tiefsinnige brahmanische, bis zur Fratzenhaftigkeit entstellt wurden? Haben doch wir das Leben nach seiner Wirklichkeit in unserer Geschichte vor uns, die jede Lehre durch ein wahrhaftiges Beispiel uns bezeichnet. Verstehen wir sie recht, diese Geschichte, und zwar im Geiste und in der Wahrheit, nicht nach dem Worte und der Lüge unserer Universitätshistoriker, welche nur Aktionen kennen, dem weitesten Eroberer ihr Lied singen, von dem Leiden der Menschheit aber nichts wissen wollen. Erkennen wir, mit dem Erlöser im Herzen, daß nicht ihre Handlungen, sondern ihre Leiden die Menschen der Vergangenheit uns nahe bringen und unseres Gedenkens würdig machen, daß nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden unsere Theilnahme zugehört. Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissens, sich noch so friedsam gestalten, stets und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Urelemente, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niederen Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja in dem Insekte, dem Wurme, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben.

Wohl uns, wenn wir uns dann den Sinn für den Vermittler des zerschmetternd Erhabenen mit dem Bewußtsein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen, und durch den künstlerischen Dichter der Welt-Tragik uns in eine versöhnende Empfindung dieses Menschenlebens beruhigend hinüber leiten lassen können. Dieser dichterische Priester, der einzige, der nie log, war in den wichtigsten Perioden ihrer schrecklichsten Verirrungen der Menschheit als vermittelnder Freund stets zugesellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüberbegleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes „Gleichniß" alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Historikers längst unter dem Aktenstaube unserer Zivilisation begraben liegt.

Wer sich von der Verwirrung des modernen Denkens, von der Lähmung des Intellektes unserer Zeit einen Begriff machen will, beachte nur die ungemeine Schwierigkeit, auf welche das richtige Verständniß des klarsten aller philosophischen Systeme, des Schopenhauer'schen, stößt. Wiederum muß uns dieß aber sehr erklärlich werden, sobald wir eben ersehen, daß mit dem vollkommenen Verständnisse dieser Philosophie eine so gründliche Umkehr unseres bisher gepflegten Urtheiles eintreten muß, wie sie ähnlich nur dem Heiden durch die Annahme des Christenthums zugemuthet war. Dennoch bleibt es bis zum Erschrecken verwunderlich, die Ergebnisse einer Philosophie, welche sich auf eine vollkommenste Ethik stützt, als hoffnungslos empfunden zu sehen; woraus denn hervorgeht, daß wir hoffnungsvoll sein wollen, ohne uns einer wahren Sittlichkeit bewußt sein zu müssen. Daß auf der hiermit aus-

Schopenhauer's Philosophie und der Regenerations-Gedanke: X, 316. 317. — 317. — — 329. 330.

gedrückten Verderbtheit der Herzen Schopenhauer's unerbittliche Verwerfung der Welt, wie diese eben als geschichtlich erkennbar sich einzig uns darstellt, beruht, erschreckt nun diejenigen, welche gerade die von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des mißleiteten Willens zu erkennen sich nicht bemühen. Diese Wege, welche sehr wohl zu einer Hoffnung führen können, sind aber von unserem Philosophen, in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne, klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstellung der Welt, wie sie ihm einzig vorlag, so ausschließlich beschäftigen mußte, daß er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns selbst zu überlassen genöthigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln als auf eignen Füßen.

In diesem Sinne und zur Anleitung für ein selbständiges Betreten der Wege wahrer Hoffnung, kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen; und an nichts Anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Nothwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen. Dürfte dieß gelingen, so wäre der wohlthätige, wahrhaft regeneratorische Erfolg davon gar nicht zu ermessen, da wir denn andererseits ersehen, zu welcher geistigen und sittlichen Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, Alles durchdringenden Grund-Erkenntniß vom Wesen der Welt erniedrigt hat.

Ludwig Schröder.

Die naturwüchsigen Bildner des deutschen Schauspielerwesens, Eckhoff, Schröder und Iffland, waren nach bürgerlichen Begriffen solide, ja streng sittliche Menschen. Was ebnete unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden? Deutlich erkennbar war dieß die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten Zügen noch behauptete gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anschütz und andere hervorgebracht hatte.

Sophie Schröder.

Garrick rettete der Welt in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter. Eine gleiche Glorie schien den Deutschen aufgehen zu sollen, als dem eigenthümlichsten Boden der theatralischen Kunst endlich eine Sophie Schröder, ein Ludwig Devrient entwuchsen.

Die ideale Tendenz unserer großen Dichter mußte sich für die dramatische Darstellung einer Form bedienen, in welcher das Naturell und die Bildung unserer Schauspieler sich nicht bewähren konnten. Es bedurfte ihrerseits der seltensten genialen Begabungen, wie derjenigen einer Sophie Schröder, um eine Aufgabe vollständig zu lösen, welche für unsere, bisher nur an das bürgerlich natürliche Element des deutschen Wesens gewöhnten Schauspieler viel zu hoch gestellt war, um sie bei dem jäh angestellten Versuche ihrer

Schopenhauer's Philosophie und der Regenerations-Gedanke: X, 330. — 330. — Ludwig Schröder: IX, 208. 225. — Sophie Schröder: IX, 196. — 158.

Lösung nicht in die verderblichste Verwirrung zu bringen. An den Erfolgen des Eintrittes der „poetischen Diktion“ in den dramatischen Styl ersehen wir, bis zu welchem Verderbnisse aller guten Anlagen des deutschen Schauspieles die seichte Auffassung der hiermit gestellten Aufgabe führen konnte. Nur einmal scheint das Schiller'sche Ideal durchaus erreicht worden zu sein, als die geniale Sophie Schröder für jenen Gehalt auch den verklärenden musikalischen Ton der Rede fand, vermöge dessen der didaktische Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühles auflöste, und somit selbst zum leidenschaftlichen Accente des Dramatikers wurde.

Die Schröder-Devrient beklagte sich, nicht das Genie ihrer Mutter, der großen Sophie Schröder, zu haben. Was mochte ihr hier einen Zweifel geben? Vielleicht, weil sie ihre große moralische Vorzüglichkeit vor ihrer Mutter erkannte, gegen deren bedenklichen Charakter sie zu einer scheuen Nachsicht gestimmt war, gleich als wenn sie diesem die Möglichkeit der Hervorbringung des übernatürlichen Genie's jener zusprechen zu müssen geglaubt hätte? Oder war sie beschämt, daß sie dem Geiste der Musik erst Das verdankte, wodurch sie ihrer Mutter sich ebenbürtig erfinden konnte? Als ob sie sich sagte: „was wäre ich ohne Musik?“ — —

Wilhelmine Schröder-Devrient.

In höchstem Grade bestimmend hatten schon in früherer Jugend die Kunstleistungen der Schröder-Devrient auf mich gewirkt. Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte.

Erinnern wir uns hier beispielsweise der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darstellung des „Romeo“ in der Bellini'schen Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Werthes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen Jeden, der dieß erlebte, welchen Eindruck ihm der „Romeo“ der Schröder-Devrient, gegenüber etwa dem Romeo unsers besten Schauspielers selbst im Stücke des großen Britten, gemacht habe? — Hierbei muß aber bezeugt werden, daß diese Wirkung keineswegs etwa in der Gesangsvirtuosität, wie bei den sonstigen Erfolgen unserer eigentlichen Opernsängerinnen, sondern, während diese hier gering und durchaus nicht durch üppige Stimm-Mittel unterstützt war, lediglich in der dramatischen Leistung lag, welche nun aber wiederum selbst der gleichen Schröder-Devrient im allervorzüglichsten rezitirten Schauspiele ganz unmöglich geglückt sein würde, somit einzig nur in dem Elemente der, selbst in dieser dürftigsten Form immer noch idealisch verklärenden, Musik gelingen

Sophie Schröder: IX, 158. 228. — 273. 274. — Wilhelmine Schröder-Devrient: VII, 134. IV, 314. — IX, 169. 170.

konnte. — Im Jahre 1835 traf ich mit Frau Schröder-Devrient, welche dort zu einem kurzen Gastspiele angekommen war, in Nürnberg zusammen. Das dortige Opernpersonale bot keine große Auswahl der zu gebenden Vorstellungen; außer „Fidelio" war nichts Anderes als die „Schweizerfamilie" herauszubringen, worüber die Künstlerin sich denn beklagte, da dieß eine ihrer frühesten Jugendrollen sei, für welche sie sich kaum mehr eignete, und die sie auch zum Ueberdrusse häufig gegeben habe. Auch ich sah der „Schweizerfamilie" mit Mißbehagen, ja fast mit Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle der „Emmeline" den bisher stets von den Leistungen der Künstlerin erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei mir selbst, schwächen würde. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erstaunen, als ich an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte! Daß so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens, nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabensten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatische Kunst einzig sich offenbart, weßhalb diese, sobald solche Phänomene in ihr sich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.

Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und, sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen „Oper" geben mochte. Ich war betrübt, diese Künstlerin genöthigt zu sehen, um Stoff für ihr Darstellungstalent zu gewinnen, sich die unbedeutendsten Produktionen auf dem Felde der Opernkomposition anzueignen, und war ich wiederum erstaunt darüber, welche Innigkeit und welch' hinreißende Schönheit sie in die Darstellung des Romeo in Bellini's schwachem Werke zu legen wußte, so sagte ich mir zugleich, welch unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Teilen des Darstellungstalentes einer solchen Künstlerin und überhaupt eines Vereines von ihr gleichen Künstlern vollkommen würdig wäre.

Meinen „Rienzi" bestimmte ich (von Paris aus) für Dresden, weil ich an diesem Theater die besten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatschek &c. Ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung meines „Rienzi" zu betreiben; jetzt, nach einer Zwischenzeit von acht Jahren, trat ich mit der in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Frau, deren künstlerische Lebenserscheinung in früherer Jugend einen so außerordentlichen und nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht hatte, in eine persönliche Berührung, deren Grund und Zweck meine künstlerische, mir tief bedeutsame Beziehung zu ihr war. Ich traf diese geniale Natur mit sich und ihrem Wesen in die mannigfaltigsten Widersprüche verwickelt, die mich so beunruhigend mit berührten, als sie mit leidenschaftlicher Heftigkeit in ihr sich äußerten. Die Verzerrtheit und widerliche Hohl-

Wilhelmine Schröder-Devrient: IX, 170. 268. — VII, 134. 135. — — I, 21. IV, 336. 340.

heit unseres modernen Theaterwesens war um so weniger ohne Einfluß auf die Künstlerin geblieben, als diese, weder als Künstlerin noch als Weib, jene kalte Ruhe des Egoismus' besaß, mit der sich z. B. eine Jenny Lind gänzlich außer dem Rahmen des modernen Theaters stellt, und sich frei von jeder kompromittirenden Berührung mit diesem erhält. Die Schröder-Devrient war weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuosenthums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollsten Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung, auf die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dieß Ganze war eben in Leben und Kunst unser soziales Leben und unsere theatralische Kunst. Ich habe nie einen großherzigeren Menschen im Kampfe mit kleinlicheren Vorstellungen gesehen, als die, welche dieser Frau, durch ihre wiederum nothwendige Berührung mit ihrer Umgebung, von Außen zugeführt worden waren. Auf mich wirkte meine innige Theilnahme für dieses künstlerische Weib fast weniger anregend, als peinigend, und zwar peinigend, weil sie mich ohne Befriedigung anregte. Sie studirte die „Senta" in meinem fliegenden Holländer, und gab diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, daß ihre Leistung allein diese Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publikums rettete, und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß. Mir erweckte dieß nun den Wunsch, für sie selbst unmittelbar zu dichten, und ich griff um dieses Zweckes willen zu dem verlassenen Plane der „Sarazenin" zurück, den ich nun schnell zu einem vollständigen scenischen Entwurfe ausführte. Diese ihr vorgelegte Dichtung sprach sie aber wenig an, namentlich um Beziehungen willen, die sie gerade in ihrer damaligen Lage nicht wollte gelten lassen. Ein Grundzug meiner Heldin ging in den Satz aus: „die Prophetin kann nicht wieder Weib werden". Die Künstlerin wollte aber — ohne es bestimmt auszusprechen — das Weib durchaus nicht aufgeben; und erst jetzt muß ich gestehen, ihren sicheren Instinkt richtig würdigen zu können, wo mir die Erscheinungen, denen gegenüber sich ihr Instinkt geltend machte, verwischt worden sind, wogegen die große Trivialität derselben mich damals in einem Grade anwiderte, daß ich, von ihnen auf die künstlerische Frau zurückblickend, diese in einem ihrer unwürdigen Begehren begriffen halten mußte. Im Punkte der wirklichen Liebe beobachtete ich an ihr die Erscheinung, daß ein dem meinigen gleiches Verlangen, der Trieb zum unmittelbaren Leben, sich nur an den trivialsten Begegnungen befriedigt wähnen durfte, und zwar in einer Weise, daß der Wahn dem Bedürfnisse nie wahrhaft verhüllt werden konnte.

So will ich denn auch nach dieser zuletzt berührten Seite hin noch der vorzüglichen Frau gedenken, welche Allen, die sie kannten, auch durch ihren Lebensadel von unvergeßlichem Eindrucke geblieben ist. Unmöglich kann eine hochherzig, d. h. mit Selbstverleugnung ausgeübte Kunst von einem kleinen Herzen, dem Quelle aller Schlechtigkeit eines Charakters, getragen sein; denn Wahrhaftigkeit ist die unerläßliche Bedingung alles künstlerischen Wesens, wie nicht minder alles Werthes eines guten Charakters. Muß dem Künstler eine besonders erregte Leidenschaftlichkeit zugesprochen werden, so büßt er diese

Wilhelmine Schröder-Devrient: IV, 340. 341. 342. 343. — IX, 272.

dadurch, daß nur Er darunter zu leiden hat, während der Kaltblütige sich immer die Wolle zu seiner Wärme aufzufinden weiß. Die Schröder-Devrient war leidenschaftsvoll, und wurde deßhalb viel betrogen: aber sie war unfähig, die an ihr begangenen Gemeinheiten zu rächen; sie konnte zur Ungerechtigkeit im Urtheilen hingerissen werden, nie aber im Handeln. Unbefriedigt durch die wechselvollsten Lebensbegegnungen, füllte ihr unermeßlich weites Herz nur das Mitleiden gänzlich aus; sie war wohlthätig bis zu königlicher Verschwendung, denn einzig fremdes Leiden wurde ihr unerträglich. War sie auf der Bühne ganz nur das andere Wesen, welches sie vorstellte, so war sie im Leben ganz nur sie selbst: die Möglichkeit, sich für etwas geben zu wollen, was sie nicht war, lag ihr so unvorstellbar fern, daß sie hierdurch allein sich stets in der Vornehmheit zeigte, zu welcher die Natur andererseits sie mit festen Zügen bestimmt hatte. In der Sicherheit und dem Adel des Benehmens konnte sie so das Vorbild jeder Königin sein. Ihre leicht gewonnene, aber stets sorgfältig gepflegte Bildung beschämte oft die Schöngeister, welche sich ihr huldigend naheten, und welche sie aus den verschiedensten Nationen sich gegenseitig in der Sprache eines Jeden vorstellen konnte, wodurch diese zuweilen unter sich in eine Verlegenheit geriethen, der sie dann wieder gutmüthig aufhalf. Durch Witz wußte sie ihre Bildung zu verbergen, wenn sie mit ungebildeten vornehmen Herren, z. B. unseren Hoftheaterintendanten umging; ganz ließ sie jenem aber die Zügel schießen, wenn sie unter ihres Gleichen war, als welche sie gern und ohne Hochmuth ihre Theaterkollegen ansah. Ein Hauptleiden ging durch ihr Leben; sie fand den Mann nicht, welcher der Beglückung durch sie ganz werth gewesen wäre; und doch sehnte sie sich nach nichts so sehr, als nach einem still beglückten häuslichen Leben, welches sie andererseits durch die vollendetste Begabung als Wirthin und Hausfrau so heimisch und sicher als anmuthig zu machen wußte. Immer waren es nur jene schauerlich wonnevollen Seelenkrämpfe der Entrückung aus sich selbst während dieses unvergleichlichen Doppellebens auf der Bühne, was sie der — wie es sie oft dünkte — verfehlten Lebensbestimmung vergessen machen konnte.

Das befreiende Bewußtsein des Spieles ist es, welches dem genialen Mimen das kindliche Wesen verleiht, durch das er sich so liebenswürdig sowohl vor seinen unbegabteren Genossen, als auch vor seiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet. Die einnehmendsten und zugleich belehrendsten Erfahrungen hierüber war mir seiner Zeit durch den näheren künstlerischen Verkehr mit der herrlichen Wilhelmine Schröder-Devrient zu machen gestattet, an deren Beispiele überhaupt ich alle meine Ansichten über edles mimisches Wesen verdeutlichen möchte.

Durch diese wunderbare Frau ist mir der rettende Zurücktritt des in vollster Selbstentäußerung verlorenen Bewußtseins in das plötzliche Innewerden des Spieles, in welchem sie begriffen war, in wahrhaft überraschender Weise bekannt geworden. In einer der aufregendsten Scenen, während welcher sie alle Zuhörer in jenes nahe an das Schrecken streifende Staunen der theilnahmvollsten Entrücktheit fest bannte, hatte sie für einen Augenblick die Bühne

Wilhelmine Schröder-Devrient: IX, 272. 273. — — IX, 261. — 261.

zu verlassen, um sofort wieder dahin zurückzukehren: diese wenigen Sekunden benutzte sie zu einer Aeußerung des übermüthigsten Scherzes an ihren alten Lehrer, welchem sie das Taschentuch, womit dieser sich die Thränen der Ergriffenheit trocknete, mit lustiger Heftigkeit entriß, um ihre eigenen Thränen abzuwischen, worauf sie das Tuch ihm mit dem Verweise: „Was hast du Alter zu weinen? Das lass' meine Sache sein!" zurückwarf, um nun hastig wieder auf die Scene zu stürzen, und dort sich in den herzzerreißenden Ausruf zu ergehen: „Was hab' ich geseh'n!" — Einem solchen Auftritte gegenüber dürfte der Unverständige sich leicht dazu veranlaßt halten, den Vorgang auf der Scene, durch welchen die Künstlerin uns Alle in die höchste Ergriffenheit versetzte, als ein lügnerisches Gaukelspiel von abgefeimtester bewußter Verstellung zu beurtheilen; wogegen er nun wieder sehr verwundert sein würde zu erfahren, wie unmöglich es war, durch irgend einen in das gemeine Bewußtsein tretenden Zwischenfall die Darstellerin ihrer persönlichen Selbstentäußerung zu entfremden. Selbst ihr gewöhnliches Loos, sich solchen Mitspielern gegenüber zu befinden, welche nie aufhörten in ihrer eigenen lächerlichen Person vor ihr zu stehen und sich zu bewegen, änderte hierin nichts; vermochte sie sich außer der Scene in den leidenschaftlichsten Klagen über dieses Loos zu ergehen, so war nie eine Rückwirkung davon an ihr zu gewahren, sobald sie mit dem Betreten der Bühne begeistert in die Noth sich gefügt hatte. Als „Desdemona" faßte sie, auf den Knieen liegend, mit der todesernsten Frage: „Kannst du dein Kind verstoßen?" den Saum des Gewandes ihres Vaters, wovor der ehrliche Bassist, welcher diesen vorzustellen hatte, dermaßen in Furcht und Schrecken gerieth, daß er hastig seinen Mantel an sich zog und zurückwich; der lächerliche Eindruck hiervon sprach sich durch eine Bewegung des ganzen Publikums aus, nur in den Mienen der Künstlerin war nicht eine Spur davon zu lesen: nicht ein Wimperzucken flog über den unsäglich ausdrucksvollen Blick, welcher den armen „Brabantio", der seinem Kinde ungerührt zu fluchen hatte, in hasenhafte Flucht schlug.

Wer kennt nicht das Benehmen unserer Primadonnen in einem sogenannten Finalesatze, in welchem die Sänger, vom Chore flankirt, vor uns aufgereiht stehen, während keiner von ihnen weiß, was der andere singt oder sonst vornimmt? Ich verfolgte die Schröder-Devrient in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des „Freischütz", und versichere, nie eine erhabenere Meinung von der dramatischen Darstellungskunst gewonnen zu haben, als in dieser ziemlich banalen Scene des üblichen Denouement's eines Opernsüjets, in welcher „Agathe" nur zweimal, fast episodisch, sich vernehmen läßt, und, auf einem Rasensitze festgebannt, an der Handlung einen durchaus nur leidenden Antheil nimmt. Aber in diesem leidenden Antheile des vom Todesschreck zu den qualvollsten Erfahrungen erwachenden, endlich durch schwankende Uebergänge zum Aufleben der beglückendsten Hoffnungen geleiteten Seele des liebenden Mädchens, in dem letzten Blicke, den sie auf den zur Bestehung seines Probejahres von ihr scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Drama's aus, von der wir Alle keinen Begriff hatten, und die wir doch jetzt in den so oft schmählich vor uns abgespielten Tonsätzen gerade dieses,

so langweilig und undramatisch erscheinenden „Finale's“, auf das Rührendste ausgesprochen finden mußten.

Im Betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, — worunter denn Alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die große Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich heute ungefähr Folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine „Stimme“; aber sie wußte so schön mit ihrem Athem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Außerdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponiren habe, wenn es der Mühe werth sein solle, von einem solchen Weibe „gesungen“ zu werden: das that sie durch das von mir gemeinte „Beispiel“, was dießmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter Allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist. —

Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntniß von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen. Die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet sich der Scheidepunkt des ächten mimischen Künstlers von dem schlechten Komödianten, welchen der Geschmack unserer Tage mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat. Dieses nur nach Lohn ausspähende und deßhalb immer verdrießliche Volk ist denn auch der Heiterkeit unfähig, deren göttlicher Trost Jene für die ungeheueren Opfer ihrer Selbstentäußerung belohnt. Wir wissen von einem großen Schauspieler, welcher für eine seinem eigenen Gefühle nach ihm mißglückte Darstellung vom Publikum beifällig bejubelt wurde, daß er ausrief: „Vergieb ihnen, Herr! Sie wissen nicht, was sie thun!“ Die Schröder-Devrient würde vor Scham vergangen sein, wenn sie der Anwendung eines unwahren Effektmittels eine Beifallsbezeigung hätte verdanken sollen; ebenso wie es ihr unmöglich gewesen wäre, durch die lächerlichen Modetrachten unserer geringeren und vornehmeren Frauenwelt, etwa durch einen hochgewölbten falschen Chignon u. dgl. der Männerwelt zu gefallen. Und doch war der unmittelbare, stürmisch sich kundgebende Beifall das unentbehrliche Element, auf dessen Wogen sich die ungeheuere Aufregung jener schöpferischen Selbstentäußerung getragen fühlen wollte. Dieses wunderbare Spiel mit sich selbst, bei welchem der Spieler sich gänzlich selbst verliert, ist keine Unterhaltung zum eigenen Vergnügen; es ist ein gegenseitiges Spiel, bei dem euch Zuschauern der Gewinnst ganz allein überlassen ist: aber ihr müßt ihn euch aneigenen; die erhabene Täuschung, an welche der Mime seine ganze Persönlichkeit setzt, muß euch durch und durch einnehmen,

Wilhelmine Schröder-Devrient: IX, 263. — 263. 264. — 264. 265.

und aus euch muß ihm die eigene, außer sich versetzte Seele antworten, wenn er nicht als lebloser Schatten nun davonschleichen soll.

Und hier, in diesem Naturgesetze des Austausches seiner wunderbaren Kunst gegen den unmittelbar sich kundgebenden Enthusiasmus, wie er sich im Beifalle des Publikums auszusprechen hat, wäre denn der Dämon aufzusuchen, der so oft den Genius in seine Fesseln schlug, und dafür uns die Gnomen und Gespenster des heutigen Theaters an den Tag setzte. Denn er ist es, der uns mit satanischer Ironie fragen darf: „was ist Wahrheit?" Was ist Wahrheit hier, wo Alles auf Täuschung berechnet ist? Wer unterscheidet es, ob die persönliche Gefallsucht sich dieser Täuschung bedient, oder ob die genialste Individualität zu eigener Selbstentäußerung sich ihrer bemächtigt?

Meine besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accentuirten Gesange der Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dieß sonst noch nie anders gehört habe, und aus diesem so unscheinbar dünkenden Punkte ging mir ein den ganzen Satz belebendes Verständniß auf.

Robert Schumann.

Beethoven — Schumann. Musik: Anschauungen — Begriffe.

Verstehen wir es recht, so war, wie für die poetische Litteratur, auch für die Musik die Periode der Sammlung eingetreten, um die Hinterlassenschaft der unvergleichlichen Meister, welche in dicht an einander sich schließender Reihe die große deutsche Kunstwiedergeburt selbst darstellen, zu einem Gemeingut der Nation, der Welt verwerthen zu sollen. In welchem Sinne diese Verwerthung sich bestimmen würde, das war die Frage. Am entscheidendsten gestaltete sie sich für die Musik: denn hier war namentlich durch die letzten Perioden des Beethoven'schen Schaffens eine ganz neue Phase der Entwickelung dieser Kunst eingetreten, welche alle von ihr bisher gehegten Ansichten und Annahmen durchaus überbot. Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niedereren Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntniß des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurtheilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnißnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwickelung der Musik stützte.

Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deutschen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier Robert Schumann

Wilhelmine Schröder-Devrient: IX, 265. — 265. — — VIII, 335. — Robert Schumann: E. 86. — VIII, 316. 317. — 317.

als den sinnvollsten und begabtesten dieser Musiker. An dem Verlaufe seiner Entwickelung als Komponist läßt sich recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichnete Einmischung des jüdischen Wesens auf unsere Kunst ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnißvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten Periode mißgünstig, mürrisch und verdrossen auf Diejenigen blickte, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" so warm und deutsch liebenswürdig die Hand gereicht hatte. An der Haltung dieser Zeitschrift, in welcher Schumann (mit ebenfalls sehr richtigem Instinkte) auch schriftstellerisch für die große uns obliegende Aufgabe sich bethätigte, können Sie gleichfalls ersehen, mit welchem Geiste ich mich zu berathen gehabt hätte, wenn ich mit ihm allein über die mich anregenden Probleme mich verständigen sollte: hier treffen wir wahrlich auf eine andere Sprache, als den endlich in unsere neue Aesthetik hinübergeleiteten dialektischen Judenjargon,*) und — ich bleibe dabei! — in dieser Sprache wäre es zu einem fördernden Einvernehmen gekommen. Was aber gab dem jüdischen Einflusse diese Macht? Leider ist eine Haupttugend des Deutschen auch der Quell seiner Schwächen. Das ruhige, gelassene Selbstvertrauen, das ihm bis zum Fernhalten alles peinigenden Seelenskrupels eigen bleibt, und so manche innig treue That aus seiner ungestört sich gleichen Natur hervortreibt, kann bei einem nur geringen Mangel an nöthigem Feuer leicht zu jener wunderlichen Trägheit umschlagen, in welche wir jetzt, unter der andauernden Verwahrlosung aller höheren Anliegen des deutschen Geistes in den machtvollen politischen Sphären, die meisten, ja fast alle dem deutschen Wesen ganz treu verbliebenen Geister versunken sehen. In diese Trägheit versank auch Robert Schumann's Genius, als es ihn belästigte, dem geschäftig unruhigen jüdischen Geiste Stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tausend einzelnen Zügen, welche zunächst an ihn herantraten, sich stets deutlich machen zu sollen, was hier vorging. So verlor er unbewußt seine edle Freiheit, und nun erleben seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird!

War Mendelssohn auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann, zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen.

Es ist über Alles traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie Robert Schumann, verwickeln, ja schließlich sein Andenken zur Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich Etwas zumuthete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeschilde für diese neueste

*) Vergl. den Artikel: „Hanslick" in den Nachträgen des I. Bandes.

Robert Schumann: VIII, 317. — 305. — 390.

Musik-Gilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, und was daher auch gerade unsererseits (ich nenne mit Stolz mich hier zu Liszt und den Seinigen gehörig) schöner und empfehlender gepflegt wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurkundete, von Jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goûtirt, so kommt es zu Statten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn Etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei ihrem Vortrage immer noch sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zu Statten, mit welchem sie nun den schwülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in einen Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Uebereinstimmung mit den kühnsten Ungeheuerlichkeiten, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der seichte Schwulst Schumann's mit dem unsäglichen Inhalte Beethoven's als Ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß drastische Exzentrizität eigentlich unzulässig, und das gleichgiltig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zu einander gehalten werden können. — Jedenfalls müssen wir uns dagegen verwahren, unseren großen lebendigen Beethoven, den Unverstandenen, in seiner Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann gestellt zu sehen, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, wirklich auch gar kein Unterschied stattfinde.

Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen bereits F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, daß auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Komponisten fortdauernd das Publikum anzogen. Daß ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zu haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfaßten Texten begründet zu sein. Wirklich war auch ich der Meinung, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beschaffung guter Dichtungen rathen zu sollen. Man erbat sich hierzu meine Hilfe, lehnte sie jedoch, wann es dazu kommen sollte, wieder ab, — ich vermuthe, aus mißtrauischer Befürchtung unlauterer Streiche, die ich ihnen hierbei etwa spielen könnte. Von meinem Texte zu „Lohengrin" erklärte Schumann, er sei nicht als Oper zu komponiren, worin er mit dem Ober-Kapellmeister Taubert in Berlin auseinanderging, welcher späterhin, als auch meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äußerte, er hätte Lust

Robert Schumann: VIII, 390. 391. 392. 393. — — X, 222.

den Text noch einmal für sich zu komponiren. Als Schumann den Text zu seiner „Genovefa" sich selbst zusammensetzte, ließ er sich durch keine Vorstellung meinerseits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Akt nach seiner Fassung beizubehalten; er wurde böse, und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abrathen seine allergrößten Effekte verderben. Denn auf Effekt sah er es ab: Alles „deutsch, keusch und rein", aber doch mit pikanten Schein-Unkeuschheiten untermischt, zu welchen dann die unmenschlichsten Rohheiten und Gemeinheiten des zweiten Finales recht ergreifend sich ausnehmen sollten. Ich hörte vor einigen Jahren eine sehr sorgsam zu Tage geförderte Aufführung dieser „Genovefa" in Leipzig, und mußte finden, daß die bereits so widerwärtige und beleidigende Scene, mit welcher der auf ähnliche Motive begründete dritte Akt des Auber'schen „Maskenballes" endigt, mir wie ein witziges Bonmot gegen diese wahrhaft herzzerdreschende Brutalität des keuschen deutschen Effekt-Komponisten und Textdichters erschien. Und — wunderbar! Nie habe ich hierüber von irgend Jemand eine Klage vernommen. Mit solcher Energie beherrscht der Deutsche seine angeborene reine Empfindung, wenn er einem Andern — z. B. mir — einen Andern — z. B. Schumann entgegensetzen will. — Ich für mein Theil ersah, daß ich Schumann von keinem Nutzen hatte werden können!

Walter Scott.

Gewiß ist der Erzähler der eigentliche „Dichter".

Das wirklich Erlebte hat zu keiner Zeit einer epischen Erzählung als Stoff dienen können; den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen. Sollte doch selbst, wie am Ende der Zeiten, das „zweite Gesicht" eines Schotten zur vollen Hellsichtigkeit für eine ganze, nun bloß noch in Dokumenten hinter uns liegende Welt historischer Thatsachen sich erleuchten, welche dieser uns wie aufhorchenden Kindern als glaubwürdige Märchen dann behaglich zu erzählen weiß. — Das „zweite Gesicht" für das Nieerlebte verleiht sich aber nicht an den ersten besten Romanschreiber.

Scribe.

Die Kälte ist ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst, von Racine bis Scribe.

Deutsche Theaterdirektoren, seid gepriesen, ihr Herrlichen! Ihr seid die Ebener der ganzen Welt! Ihr räumt Felsen aus dem Wege, um unseren Professoren Pariser Vaudevilles vorzuführen! Ihr trocknet den freien deutschen Rhein aus, um ein „Glas Wasser" aus Frankreich kommen zu lassen! —

Seit das neuere französische Effektstück auf dem deutschen Theater herrscht, ward die täuschende Aneignung der geschickten Manier des Parisers Scribe zur Richtschnur für das Befassen mit demselben. Die Pfleger des „jungen Deutschland" gingen nach Paris, studirten Scribe und E. Sue, übersetzten

Robert Schumann: X, 222. 223. — Walter Scott: X, 188. — 190. 192. 190. 191. — Scribe: IX, 69. — I, 302. 303. — VIII, 120. X, 80.

sie in ein genial-nachlässiges Deutsch, und endeten zum Theil als Theaterdirektoren, zum Theil als Journalisten für den populären „häuslichen Herd".

Semitisch.

Eine ungemein mannigfaltige Racen-Vermischung bestimmte, von der Entstehung der chaldäisch-assyrischen Reiche an, durch Vermischung weißer Stämme mit der schwarzen Race den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches. Gobineau nennt diesen Charakter, nach einem der Hauptstämme der von Nord-Osten her in die assyrischen Ebenen eingewanderten Völker, den semitischen, weist seinen umbildenden Einfluß auf Hellenismus und Romanismus mit größter Sicherheit nach, und findet ihn, seinen wesentlichen Zügen nach, in der so sich nennenden „lateinischen" Race, durch alle ihr widerfahrenen neuen Vermischungen hindurch, forterhalten. Daß die letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter bei ihrer Berührung mit der verfallenden römischen Welt, gleichsam weil es die Gelegenheit so herbeiführte, zu Beherrschern des großen lateinischen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben.

Gottfried Semper.

Bei der Vorstellung der Möglichkeit einer vollständigen musikalisch-dramatischen Aufführung meines Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" kam es mir vor Allem darauf an, eine solche Aufführung als frei von den Einwirkungen des Repertoirganges unserer stehenden Theater mir zu denken. In einer der minder großen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet, sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum, und dem großen Vortheile der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten (Gottfried Semper) in Besprechung gezogen. Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten sofort die Bestimmung des hieraus, zwischen dem Proscenium und den amphitheatralisch geordneten Sitzreihen des Publikums entstehenden, leeren Zwischenraumes ein. Wir nannten ihn den „mystischen Abgrund", weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proscenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinter liegenden engeren Proscenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer den scenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, daß ihm die auf der Scene auftretenden Personen in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen.

Eine Schwierigkeit entstand im Betreff der den Seitenwänden des Zu-

Scribe: X, 80. — Semitisch: X, 357. 355. — Gottfried Semper: VI, 385. IX, 401. — 402.

schauerraumes zu gebenden Bedeutung: der berühmte Architekt, welchem zuerst die Aufgabe zertheilt war, das Theater im Sinne einer monumentalen Ausführung zu entwerfen, wußte sich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektonischen Ornamentik im edelsten Renaissance-Styl so vorzüglich zu helfen, daß uns die Flächen verschwanden und sich in eine fesselnde Augenweide verwandelten. Da wir für das provisorische Festtheater in Bayreuth jedem Gedanken an ähnlichen Schmuck, wie er nur durch ein kostbares edles Material Bedeutung erhält, zu entsagen hatten, mußten wir finden, daß wir der ganzen Idee der perspektivisch nach der Bühne zu sich verkürzenden Breite des Zuschauerraumes nur dann vollkommen entsprechen würden, wenn wir die Wiederholung des von der Bühne aus sich erweiternden Prosceniums auf dessen ganzen Raum, bis zu seinem Abschlusse durch die ihn krönende Gallerie, ausdehnten, und somit das Publikum, auf jedem von ihm eingenommenen Platze, in die proscenische Perspektive selbst einfügten.

Die für München früher entworfenen Semper'schen Pläne konnten somit für das Bayreuther Festspielhaus eigentlich nur so weit benutzt werden, als in ihnen meine Angaben vorlagen.

Shakespeare.

Was Shakespeare einer in eitler Täuschung sich für die Wiedergeburt der Künste und des freien Geistes haltenden, in herzloser Verblendung einem unempfundenen Schönen nachstrebenden Welt, zur bitteren Enttäuschung über ihren wahren, durchaus nichtigen Werth, als einer Welt der Gewalt und des Schreckens, im Spiegel seiner wunderbaren dramatischen Improvisationen vorhielt, ohne von seiner Zeit auch nur beachtet zu werden, — diese Werke der Leidenden sollen uns nun geleiten und angehören, während die Thaten der Handelnden der Geschichte nur durch jene uns noch vorhanden sein werden. So dürfte die Zeit der Erlösung der großen Kassandra der Weltgeschichte erschienen sein, der Erlösung von dem Fluche, für ihre Weissagungen keinen Glauben zu finden.

Dieser ungeheuere Dramatiker ist nach keiner Analogie mit irgend welchem Dichter zu begreifen, weßhalb auch ein ästhetisches Urtheil über ihn noch gänzlich unbegründet geblieben ist. Seine Dramen erscheinen als ein so unmittelbares Abbild der Welt, daß die künstlerische Vermittelung in der Idee ihnen gar nicht anzumerken, und namentlich nicht kritisch nachzuweisen ist, weßhalb sie als Produkte eines übermenschlichen Genie's angestaunt, unseren großen Dichtern, fast in derselben Weise wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Gesetze ihrer Erzeugung wurden.

Den Franzosen, als Repräsentanten der modernen Civilisation, gilt Shakespeare, ernstlich betrachtet, noch heute als eine Monstruosität; bis in die neueste Zeit ist er selbst auch den Deutschen ein Gegenstand stets erneueter Untersuchungen geblieben, deren Ergebniß noch so wenig sich als ein sicheres

Gottfried Semper: IX, 402. 403. — — X, 148. — Shakespeare: X, 318. — — IX, 129. — 170.

herausgestellt hat, daß die allerverschiedenartigsten Ansichten und Behauptungen zu jeder Zeit sich immer wieder geltend zu machen suchen. So ist diesem räthselhaften Dramatiker, welcher bereits als ein völlig unzurechnungsfähiges wildes Genie ohne alle Kunstbildung angesehen werden durfte, neuerdings sogar wiederum die konsequenteste Tendenz des Lehrdichters zugeschrieben worden. Goethe, der ihn noch im „Wilhelm Meister" als „vortrefflichen Schriftsteller" einführt, fand bei stets wieder aufgenommener Betrachtung des hier vorliegenden Problem's für sein immer vorsichtiger werdendes Urtheil schließlich darin einen Anhalt, daß er die höhere Tendenz hier nicht im Dichter, sondern in den von ihm in unmittelbarer Aktion vor uns hingestellten Personen als Charaktere verkörpert aufsuchte. Je näher aber wieder auf diese Gestaltungen hingesehen wurde, desto räthselhafter verbarg sich das Verfahren des Künstlers hierbei dem Forscherblicke: war der große Plan eines Stückes deutlich zu erfassen, und eine konsequent sich entwickelnde Handlung, wie sie sich meistens im gewählten Stoffe selbst vorfand, unmöglich zu verkennen, so waren doch die wunderbaren „Zufälligkeiten" bei der Ausführung des Planes, wie im Gebahren der Personen, nach dem Schema einer künstlerischen Anordnung und überlegten Aufzeichnung nicht zu begreifen. Hier gewahrte man eine Drastik der Individualität, die oft wie unerklärliche Launenhaftigkeit erschien, über deren richtigen Sinn wir aber erst dann Aufschluß erhielten, wenn wir das Buch schlossen, und das Drama nun lebendig sich vor uns bewegen sahen, wo dann das Bild des Lebens, mit unwiderstehlicher Naturwahrheit im Spiegel gesehen, vor uns stand, und uns mit dem erhabenen Schrecken einer Geistererscheinung erfüllte. Wie aber diesem Zauberspiele die Eigenschaft eines „Kunstwerkes" beimessen? War der Verfasser dieser Stücke ein Dichter?

Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, sagt es uns mit naiver Unumwundenheit, nämlich: daß er ein Schauspieler und Theaterunternehmer war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb, vor welchen unsere größten Dichter jetzt erstaunt und in wahrhaft rührender Verwirrung stehen, und welche zum größten Theile gar nicht mehr auf sie gekommen sein würden, wenn die unscheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zu rechter Zeit noch durch den Buchdruck dem Untergange entrissen worden wären. Nicht dem Dichter, sondern dem Dramatiker ist nachzuforschen, wenn die Natur des Drama's erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter „dem Leben seinen Spiegel vorhalten" will.

Das Wesen der dramatischen Kunst zeigt sich, der dichterischen Methode gegenüber, daher sehr richtig zunächst als ein völlig irrationales; es ist nicht zu fassen, als vermöge einer völligen Umwendung der Natur des Betrachters. Worin diese Umwendung zu bestehen habe, dürfte uns aber nicht schwer zu bezeichnen fallen, wenn wir auf das Naturverfahren bei den Anfängen aller Kunst hinweisen, und diese haben wir deutlich im Improvisiren vor uns. Der Dichter, den improvisirenden Mimen einen Plan der darzustellenden

Shakespeare: IX, 170. 171. — 171. — 172.

Aktion vorzeichnend, würde sich ungefähr wie der Verfasser eines Operntextes zum Musiker verhalten; sein Werk kann noch gar keinen Kunstwerth beanspruchen; es wird ihm dieser aber im allervollsten Maaße zu Theil werden, wenn der Dichter den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation ausführt, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigenthümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt. Gewiß geht hiermit auch eine völlige Veränderung des dichterischen Kunstwerkes selber vor, und diese könnten wir etwa damit charakteristisch bezeichnen, daß wir uns die möglicherweise aufgeschriebene Improvisation eines großen Musikers vorführten. Jedenfalls glauben wir der Lösung eines überaus schwierigen Problem's eine wahrhafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakespeare'sche Drama als eine fixirte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischem Werthe bezeichnen. Denn bei dieser Auffassung erklärt sich uns sofort jede der so wunderbar dünkenden Zufälligkeiten im Gebahren und Reden von Personen, welche nur von dem einen Sinne belebt sind, jetzt, in diesem Augenblicke ganz Diejenigen zu sein, als welche sie uns erscheinen sollen, und denen dagegen nie eine Rede beikommen kann, welche außerhalb dieser wie angezauberten Natur liegt; wobei es uns bei näherer Betrachtung sogar lächerlich vorkommen müßte, wenn plötzlich eine dieser Gestalten sich uns als Dichter zu erkennen geben wollte. Dieser schweigt, und bleibt uns eben ein Räthsel wie Shakespeare. Sein Werk aber ist das einzig wahre Drama, und welche Bedeutung diesem endlich wieder als Kunstwerk innewohnt, das zeigt sich daran, daß wir in seinem Autor den tiefsinnigsten Dichter aller Zeiten vermuthen müssen. —

Für die Betrachtungen, zu welchen dieses Drama so überreiche Anregung giebt, heben wir zunächst die unserer Untersuchung am dienlichsten erscheinenden Eigenschaften desselben hervor. Zu diesen gehört zuvörderst diejenige, daß es, abgesehen von allem seinem übrigen Werthe, der Gattung der eigentlichen wirksamen Theaterstücke angehört, wie sie von den hierzu berufenen, aus dem Theater hervorgegangenen oder ihm unmittelbar nahestehenden Verfassern, in den verschiedensten Zeiten hergerichtet worden sind, und z. B. die populären Schauspielbühnen der Franzosen von Jahr zu Jahr bereichert haben. Der Unterschied liegt hier lediglich in dem dichterischen Werthe der in gleicher Weise entstandenen, wahrhaft dramatischen Produkte. Dieser scheint sich auf den ersten Blick durch die Größe und Bedeutung des Handlungsstoffes zu bestimmen. Während nicht nur dem Franzosen alle Vorgänge des modernen Lebens überhaupt, sondern auch den, übrigens für das theatralische Wesen ungleich geringer begabten Deutschen, die Ereignisse dieses Lebens im engeren bürgerlichen Verkehre auf der Bühne mit täuschender Wahrheit darzustellen glückte, versagte diese wahrhaftig reproduzirende Kraft ganz in dem Maaße, als die Vorgänge des höheren Lebens, und endlich die für den Alltagsblick in erhabene Ferne gerückten Schicksale der Heroen der Weltgeschichte und ihre Mythen auf der Scene vorgeführt werden sollten. Hierfür hatte sich der unausreichenden mimischen Improvisation eben der eigentliche Dichter zu bemächtigen, d. h. der Erfinder und Gestalter der Mythen, und sein hierzu

Shakespeare: IX, 172. 173. — 173. 174.

besonders berufenes Genie sollte sich darin kundthun, daß er den Styl der mimischen Improvisation auf die Höhe seiner dichterischen Absicht erhob. Wie es Shakespeare gelungen sein möge, seine Schauspieler selbst auf diese Höhe zu erheben, muß uns wiederum ein Räthsel bleiben; gewiß ist nur, daß die Fähigkeiten unserer heutigen Schauspieler sofort an der von Shakespeare gestellten Aufgabe scheitern. So bestimmt Shakespeare seinen Styl dem Instinkte der mimischen Kunst selbst entnommen hatte, mußte er für die Darstellung seiner Dramen doch an die zufällige größere oder geringere Begabung seiner Schauspieler gebunden bleiben, welche gewissermaaßen alle Shakespeare's sein mußten, wie er selbst allerdings jederzeit wiederum ganz die dargestellte Person war; und wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß sein Genie in den Aufführungen seiner Stücke mehr als nur seinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten wiedererkannt haben dürfte.

Gewiß ist es, daß Shakespeare sehr frühzeitig von seinem Befassen mit dem Theater sich zurückzog, was wir uns sehr wohl aus der ungeheueren Ermüdung, welche ihm das Einüben seiner Stücke kostete, sowie aus der Verzweiflung des weit über die ihm vorliegende „Möglichkeit“ hinausragenden Genie's, erklären könnten. Die ganze Natur dieses Genie's erklärt sich uns aber wiederum doch nur aus dieser „Möglichkeit“ selbst, welche in der Anlage der mimischen Natur sehr wohl vorhanden war, und daher sehr richtig vom Genie vorausgesetzt wurde; und wir dürfen, die Kulturbestrebungen des Genius' der Menschheit in einem großen Zusammenhange erfassend, es als den Nachkommen Shakespeare's in einem gewissen Sinne von dem größten Dramatiker hinterlassene Aufgabe ansehen, jene höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen der mimischen Kunst wirklich zu erreichen.

Shakespeare-Aufführungen.

Die ersten Uebersiedler Shakespeare's auf das deutsche Theater, Schauspieler aus der sogenannten Natürlichkeits-Schule des bürgerlichen Drama's, verfuhren so redlich im Geiste ihrer Kunst, daß es ihnen nicht einfiel, seine Stücke etwa dadurch aufführbar zu machen, daß sie entweder den häufigen Scenenwechsel in ihnen durch bunte Verwandlung ihrer theatralischen Scene selbst begleitet, oder gar ihm zu Liebe der wirklichen Darstellung der Scene überhaupt entsagt hätten und zu der scenenlosen mittelalterlichen Bühne zurückgekehrt wären, sondern sie behielten den einmal angenommenen Standpunkt ihrer Kunst bei und ordneten ihm die Shakespeare'sche Vielscenigkeit insoweit unter, als sie unwichtig dünkende Scenen geradesweges ausließen, wichtigere Scenen aber zusammenfügten. Die von diesen Schauspielern aufgenommenen Shakespeare'schen Stücke mußten sich nach jeder Seite hin, um für sie darstellbar zu werden, die beschränkendste Umarbeitung gefallen lassen. Erst vom Standpunkte der Litteratur aus gewahrte man, was bei diesem Verfahren vom Shakespeare'schen Kunstwerke verloren ging, und drang auf Wiederherstellung der ursprünglichen Gestaltung der Stücke auch für die Darstellung, für welche man zwei entgegengesetzte Vorschläge machte. Der eine, nicht aus-

Shakespeare: IX, 174. 180. — 175. — Shakespeare-Aufführungen: IV, 25. (VIII, 195.) IV, 25.

geführte Vorschlag, ist der Tieck'sche. Tieck, das Wesen des Shakespeare'schen Drama's vollkommen erkennend, verlangte die Wiederherstellung der Shakespeare'schen Bühne mit dem Appell an die Phantasie für die Scene. Dieses Verlangen war durchaus folgerichtig und ging auf den Geist des Shakespeare'schen Drama's hin. Ist ein halber Restaurationsversuch in der Geschichte aber stets unfruchtbar geblieben, so hat sich ein radikaler dagegen von je als unmöglich erwiesen. Tieck war ein radikaler Restaurator, als solcher ehrenwerth, aber ohne Einfluß. — Der zweite Vorschlag ging dahin, den ungeheuren Apparat der Opernscene zur Darstellung des Shakespeare'schen Drama's auch durch getreue Herstellung der von ihm ursprünglich nur angedeuteten, häufig wechselnden Scene abzurichten. Auf der neueren englischen Bühne übersetzte man die Shakespeare'sche Scene in allerrealste Wirklichkeit; die Mechanik erfand Wunder für die schnelle Verwandlung der umständlichst ausgeführten Bühnendekorationen: Truppenmärsche und Schlachten wurden mit überraschendster Genauigkeit dargestellt. Auf großen deutschen Theatern ward dieß Verfahren nachgeahmt.

Vor diesem Schauspiele stand nun prüfend und verwirrt der moderne Dichter. Das Shakespeare'sche Drama hatte als Litteraturstück auf ihn den erhebenden Eindruck der vollendetsten dichterischen Einheit gemacht; so lange es nur an seine Phantasie sich gewendet hatte, war diese vermögend gewesen, aus ihm ein harmonisch abgeschlossenes Bild sich zu entnehmen, das er nun, bei Erfüllung des wiederum nothwendig erwachten Verlangens, dieses Bild durch vollständige Darstellung an die Sinne verwirklicht zu sehen, plötzlich vor seinen Augen gänzlich sich verwischen sah. Das verwirklichte Bild der Phantasie hatte ihm nur eine unübersehbare Masse von Realitäten und Aktionen gezeigt, aus denen das verwirrte Auge das Gemälde der Einbildungskraft durchaus nicht wieder zurückzukonstruiren vermochte.

Die Dramen Shakespeare's weisen uns auf einen Styl der mimischen Darstellung hin, für welchen es in Wahrheit gar keine Gesetze zu geben scheint, wogegen er in jedem gesunden mimischen Spiele als allererstes Gesetz seiner Natürlichkeit zu Grunde liegen muß.

Shakespeare ist eben aus keiner nationalen Schule zu erklären, sondern einzig aus dem reinen Wesen der mimisch-dramatischen Kunst überhaupt zu begreifen. Bei ihm löst sich jedes Styl-Schema, das heißt: jede von außen angenommene, oder durch Reflexion vorgestellte Tendenz für Form und Ausdruck, in jenes eine Grundgesetz auf, aus welchem das natürliche Nachahmungsspiel des Mimen den Erscheinungen des Lebens gegenüber seine wunderbare Täuschungskraft empfängt. Daß Shakespeare in der Maske seiner Darsteller jede von ihm wahrgenommene menschliche Individualität nach ihrem allernatürlichsten Gebahren sprechen lassen konnte, dieß ließ ihn auch das über alle eigene Lebenserfahrung hinaus Liegende nach seinem richtigen Gebahren erkennen und ausdrücken. Alle seine Gestalten tragen den Stempel der treuesten Naturwahrhaftigkeit in solcher Greifbarkeit an sich, daß zur Bewältigung der von ihm gestellten Aufgaben für das Erste nur Freiheit von jeder

Shakespeare-Aufführungen: IV, 25. 26. — 26. — — IX, 229. — 229.

Affektation nöthig erscheint: welche Forderung hiermit aber ausgesprochen ist, leuchtet Demjenigen ein, welcher bedenkt, daß unser ganzes neueres Theater, und namentlich seine höhere pathetische Tendenz, auf Affektation sich gründet. Wollen wir diese nun in der Befolgung der von uns aufgestellten Grundsätze beseitigt denken, so bliebe, wie dort das didaktisch-poetische Pathos Schiller's, hier die uns so überraschende Höhe des rein leidenschaftlichen Pathos' exzentrischer Individualitäten übrig, welche unserer, an den Eindrücken des wirklichen Lebens auch noch so geübten, Fassungskraft nicht minder übernatürlich erscheinen, als jene vom Kothurn getragenen Heroen der antiken Tragödie. Auf dieses Shakespeare'sche Pathos, das, im allerglücklichsten Falle nach den zuvor erörterten Voraussetzungen*) gelungen ausgebildete, Schiller'sche Pathos anzuwenden, müßte im Großen und Edlen zu der gleichen Verwirrung führen, zu welcher das heute gemein übliche falsche Pathos nach allen Seiten hin geführt hat.

Hier käme es nun vor Allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem Das, was wir mimisch-dramatische Natürlichkeit nennen, sich bei Shakespeare von Dem unterscheidet, was wir bei fast allen anderen dramatischen Dichtern antreffen.

Ich wage es, dieses Prinzip aus der Beurtheilung des einen Umstandes abzuleiten, daß Shakespeare's Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Franzosen die moderne Bühne die Schauspieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderseite, wie die Theatercoulissen, zeigt. Hier sehen wir das, mit Mißverstand der antiken Bühne nachgebildete, akademische Theater der Kunstrenaissance, in welchem die Scene durch das Orchester vom Publikum geschieden wird. Den Zuschauer, der auch auf den Seiten dieser modernen Bühne als besonders begünstigter Kunstfreund sich aufzuhalten vorzog, verwies schließlich unser Schicklichkeitssinn wieder in das Parquet, um so uns ungestört den Blick auf ein theatralisches Bild frei zu lassen, wie es von der Geschicklichkeit des Dekorateurs, Maschinisten und Costümier's gegenwärtig fast zu dem Range eines besonderen Kunstwerkes erhoben worden ist. Es ist nun von überraschender Belehrung, zu ersehen, wie auf dieser neueuropäischen, der antiken mit Entstellung nachgebildeten Bühne, ein Hang zu rhetorischem Pathos, wie es von unseren großen deutschen Dichtern zum didaktisch-poetischen Pathos gesteigert wurde, sich immer vorherrschend erhielt; wogegen auf der primitiven Volksbühne Shakespeare's, welche alles täuschenden Blendwerkes der Dekorationen entbehrte, die Theilnahme sich vorwiegend dem ganz realistischen Gebahren der spärlich verkleideten Schauspieler zuwendete. Während das späterhin akademisch geregelte englische Theater den Schauspielern es zur unerläßlichsten Pflicht machte, dem Publikum unter keinen Umständen den Rücken zuzukehren, und es ihnen dafür überließ, wie sie bei einem Abgange nach dem Hintergrunde zu es anfangen mochten, sich mit verkehrtem Gange fortzuhelfen, bewegten sich die Shakespeare'schen Darsteller nach

*) Vergl. den Artikel: Schiller und das Theater, a. E.

jeder Richtung hin voll und ganz, wie im gemeinen Leben, vor dem Zuschauer. Man erwäge, welche Macht hier die Natürlichkeit des Spieles auszuüben hatte, da es durch keine helfende Täuschung unterstützt war, sondern in jedem Nerve des Gebahrens die wundervoll wahren und doch so unerhört seltenartigen Gestalten des Dichters uns glaubhaft in allernächster Nähe vorführen sollte: das höchste dramatische Pathos mußte hier lediglich schon wegen der Unterhaltung des Glaubens an die Wahrhaftigkeit dieses Spieles eintreten, welches sonst im großen tragischen Momente geradeswegs lächerlich gewirkt haben würde. Gestehen wir, daß wir unter solchen Umständen nur die allerungewöhnlichste mimische Kunst uns im richtigen Sinne wirksam denken können; nämlich die Kunst jener Genie's, von deren Proteus-Natur und ungemeiner Kraft in der Beherrschung unserer Imagination uns jene berühmten Anekdoten als Zeugnisse überliefert sind. Gewiß war ihre Seltenheit der Grund für die so schnell hervortretende Reaktion gegen dieses volksthümliche Theater und die auf ihm herrschende dramatisch-dichterische Richtung von Seiten des gebildeten Kunstgeschmackes; denn offenbar waren schlechte und affektirende Schauspieler in dieser nackten Nähe nicht zu ertragen, wogegen sie, in einen entfernteren Rahmen gestellt und mit akademisch stylisirter Rhetorik ausstaffirt, für jenen Kunstgeschmack ganz wohl erträglich sich ausnehmen mochten.

In dieser zuletzt bezeichneten Weise gepflegt ist uns nun das moderne Theater und die auf ihm ausgeübte Schauspielkunst übermacht worden: wie dieß sich heute ausnimmt, ersehen wir; wie sich das Shakespeare'sche Drama hier anläßt, erleben wir aber ebenfalls. Hier haben wir Coulissen, Prospekte und Kostüme, in welche verkleidet das Drama uns als sinnlose Maskerade vorgeführt wird. So nahe dieses Drama dem deutschen Genius verwandt ist, so fern steht es doch der modernen deutschen Theaterkunst; und man wird nicht sehr irren, wenn man überhaupt der Annahme sich zuneigt, nach welcher das Shakespeare'sche Drama, wie es in der That fast das einzige, von jedem Einflusse der antikisirenden Renaissance gänzlich befreit erhaltene, wirkliche Originalprodukt des neueren europäischen Geistes war, als solches auch allein und durchaus unnachahmlich dasteht. Dieses Schicksal dürfte es in einem vorzüglichen Sinne mit der antiken Tragödie selbst theilen, zu welcher es andererseits eben im vollkommensten Gegensatz steht.

Shakespeare und die antike Tragödie.

Shakespeare's Tragödie steht insofern unbedingt über der griechischen, als sie für die künstlerische Technik die Nothwendigkeit des Chores vollkommen überwunden hat. Bei Shakespeare ist der Chor in lauter an der Handlung persönlich betheiligte Individuen aufgelöst, welche für sich ganz nach derselben individuellen Nothwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln, wie der Hauptheld, und selbst ihre scheinbare Unterordnung im künstlerischen Rahmen ergiebt sich nur aus den ferneren Berührungspunkten, in denen sie mit dem Haupthelden stehen, keinesweges aber aus einer etwa prinzipiellen technischen Verachtung der Nebenpersonen; denn überall da, wo die selbst

Shakespeare-Aufführungen: IX, 231. — 231. 232. — Shakespeare und die antike Tragödie: III, 332.

untergeordnetste Person zur Theilnahme an der Haupthandlung zu gelangen hat, äußert sie sich ganz nach persönlich charakteristischem, freiem Ermessen.

In ihrer Stellung als Mittelglied zwischen dem Publikum und der Bühne ist die Orchestra des antiken Theaters unleugbar zur Vermittlerin des idealen Spieles auf der Bühne bestimmt; die Gesänge und von Instrumenten begleiteten Tänze des tragischen Chores rissen das umgebende Volk der Zuschauer bis zu der Begeisterung fort, in welcher der nun in seiner Maske auf der Bühne erscheinende Held mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das nun hellsichtig gewordene Publikum wirkte. Und hierin liegt der tiefgreifende Unterschied dieses Theaters von dem Theater Shakespeare's, in welchem die Realität des nackt uns gebotenen Spieles durch die genialste mimische Täuschung sich einzig in einer höheren Sphäre idealer Theilnahme von Seiten der Zuschauer erhalten konnte. Denken wir uns nun die Shakespeare'sche Bühne in der Orchestra selbst aufgeschlagen, so erhellt uns alsbald, welche ungemeine Kraft der mimischen Täuschung zugemuthet werden mußte, wenn sie das Drama selbst ganz unmittelbar vor den Augen des Zuschauers zu überzeugendem Leben bringen sollte. Zu dieser, in die Orchestra selbst versetzten Bühne verhält sich dagegen unsere moderne Scene wie das Theater im Theater, von welchem Shakespeare wiederholt Gebrauch macht, indem er auf dieser doppelt fingirten Bühne von Schauspieler spielenden Schauspielern, den Darstellern seines Drama's zunächst ein zweites Stück vorspielen läßt. Ich glaube, dieser Zug des Dichters läßt uns auf ein fast ganz deutliches Bewußtsein desselben von der urherkömmlichen Beschaffenheit der idealen scenischen Konventionen, in welchen er sich nach zunächst überliefertem Mißverständnisse und Mißbrauche bewegte, schließen. Sein Chor war zum Drama selbst geworden und bezeigte sich in der Orchestra mit solch' realistischer Natürlichkeit, daß er recht gut sich schließlich als Publikum selbst fühlen konnte, und ganz in der Eigenschaft eines solchen sich über ein ihm wiederum vorgeführtes zweites eigentliches Bühnenspiel beifällig oder mißfällig, oder auch überhaupt nur antheilvoll äußern durfte. Höchst charakteristisch ist hier nun das Licht, in welchem der Dichter uns dieses zweite Theaterspiel erscheinen läßt: die „Ermordung des Gonzago", im Hamlet zeigt uns das ganze rhetorische Pathos der akademischen Tragödie, deren Aktoren der Dichter von der zur Hauptbühne gewordenen Orchestra selbst zurufen läßt, „das vermaledeite Gesichterschneiden" zu lassen. Wir glauben hier die auf das deutsche Theater verpflanzte französische Tragédie vor uns zu haben; während das Rüpel-Trauerspiel im „Sommernachtstraum" uns sehr gut das neueste Pathos unserer grimmigen Original-Recken-Poeten bereits zum Vorgeschmack bringt.

Shakespeare und Beethoven.

Wie weit Shakespeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt sich bei der ungemeinen Wahrhaftigkeit jedes Zuges seiner Darstellungen oft schroff genug aus, wenn der Poet, wie z. B. in der Scene des Streites

Shakespeare und die antike Tragödie: III, 332. — — IX, 235. 236. 235. 236. 237.
Shakespeare und Beethoven: IX, 129.

zwischen Brutus und Cassius (im Julius Cäsar), geradeswegees als ein albernes Wesen behandelt wird; wogegen wir den vermeintlichen „Dichter“ Shakespeare nirgends antreffen als im eigensten Charakter der Gestalten selbst, die in seinen Dramen sich bewegen. Völlig unbegreiflich blieb daher Shakespeare, bis der deutsche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogisch zu erklärendes Wesen in Beethoven hervorbrachte.

Wir können nicht umhin, hier eine Urverwandtschaft anzunehmen, deren richtige Bezeichnung wir finden werden, wenn wir sie nicht zwischen dem Musiker und dem Dichter, sondern zwischen jenem und dem dichterischen Mimen aufsuchen. Während zu Beethoven kein Dichter irgend welcher Kunstepoche gehalten werden kann, muß uns Shakespeare einzig dadurch ihm gleich dünken, daß er wiederum als Dichter uns ein ewiges Problem bleiben würde, wenn wir in ihm nicht vor Allem den dichterischen Mimen erkennen dürften. Das Geheimniß liegt in der Unmittelbarkeit der Darstellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton. Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so giebt uns die Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung dieser Motive sind analogisch nicht nur dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden. Wir dürften somit nicht irren, wenn wir in der Musik die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Drama's überhaupt erkennen wollten. Wenn wir die Welt der Erscheinungen uns durch die Anwendung der Gesetze des Raumes und der Zeit konstruiren, welche in unserem Gehirne aprioristisch vorgebildet sind, so würde diese wiederum bewußte Darstellung der Idee der Welt im Drama durch jene inneren Gesetze der Musik vorgebildet sein, welche im Dramatiker ebenso unbewußt sich geltend machen, wie jene ebenfalls unbewußt in Anwendung gebrachten Gesetze der Causalität für die Apperzeption der Welt der Erscheinungen.

Fassen wir demnach den Komplex der Shakespeare'schen Gestaltenwelt, mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und sich berührenden Charaktere, zu einem Gesammteindruck auf unsere innerste Empfindung zusammen, und halten wir zu diesem den gleichen Komplex der Beethoven'schen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Bestimmtheit, so müssen wir inne werden, daß die eine dieser Welten die andere vollkommen deckt, so daß jede in der anderen enthalten ist, wenngleich sie in durchaus verschiedenen Sphären sich zu bewegen scheinen.

Um diese Vorstellung uns zu erleichtern, führen wir uns in der Ouverture zu Coriolan das Beispiel vor, in welchem Beethoven und Shakespeare an dem gleichem Stoffe sich berühren. Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Gestalt des Coriolan in Shakespeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei für's Erste von dem Detail der komplizirten Handlung nur dasjenige fest, was uns einzig wegen seiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, so werden wir aus

Shakespeare und Beethoven: IX, 129. — 178. 128. — 129. — 129. 130.

allem Gewirre die eine Gestalt des trotzigen Coriolan, im Konflikt mit seiner innersten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu seinem Stolze spricht, hervorragen sehen, und als dramatische Entwickelung einzig die Ueberwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maaß kräftigen Natur festhalten. Beethoven wählt für sein Drama einzig diese beiden Hauptmotive, welche bestimmter als alle Darlegung durch Begriffe das innerste Wesen jener beiden Charaktere uns empfinden läßt. Verfolgen wir nun andächtig die aus der einzigen Entgegenstellung dieser Motive sich entwickelnde, gänzlich nur ihrem musikalischen Charakter angehörende Bewegung, und lassen wiederum das rein musikalische Detail, welches die Abstufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieser Motive in sich schließt, auf uns wirken, so verfolgen wir zugleich ein Drama, welches in seinem eigenthümlichen Ausdrucke wiederum alles Das enthält, was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizirte Handlung und Reibung auch geringerer Charaktere unsere Theilnahme in Anspruch nahm. Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns fast mit erlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier als den innersten Kern dieser Handlung; denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur daß in jener Sphäre jene, in dieser Sphäre diese Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten.

Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten. Was ihre beiden Sphären auseinander hält, sind die formellen Bedingungen der in ihnen giltigen Gesetze der Apperzeption. Die vollendetste Kunstform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus sich bilden, auf welchem jene Gesetze sich zu berühren vermöchten. Auf dieses Kunstwerk haben wir in dem Sinne zu schließen, daß es das vollendetste Drama, somit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes sein muß. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige dem deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt.

Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete Shakespeare für seine Schauspielgenossen das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunstarten es erstehen sehen: nur eine Hülfe ward ihm zu Theil, die Phantasie seines Publikums, das mit lebhafter Theilnahme sich der Begeisterung der Genossen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände, ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging. Das ihnen gemeinsame Schöpferische war aber — das Bedürfniß, und wo dieses in wahrhafter, naturnothwendiger Kraft sich äußert, da vermag der Mensch auch das Unmögliche, um es zu befriedigen: aus der Armuth wird Fülle, aus dem

Shakespeare und Beethoven: IX, 130. — 129. 131. 134. — — III, 130.

Mangel Ueberfluß; die ungeschlachte Gestalt des schlichten Volkskomödianten spricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagssprache wird tönende Seelenmusik, das rohe, mit Teppichen umhangene Brettergerüst wird zur Weltbühne mit all' ihren reichen Scenen. Nehmen wir dieß Kunstwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, stellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie sie aus dem Bedürfnisse dieser einen, gerade so gegebenen Zeitperiode hervorging, so sehen wir aber zu unserer Trauer, daß die Armuth doch nur Armuth, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakespeare wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber doch nicht das Werk für alle Zeiten war; daß, nicht sein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht aber könnende künstlerische Geist seiner Zeit, ihn doch nur zum Thespis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüthe, sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeare's, in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüthe, zu dem Theater der Zukunft. Die That des alleinigen Shakespeare, die ihn zu einem allgemeinen Menschen, zum Gott machte, ist doch nur die That des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus' — Shakespeare und Beethoven — sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden. —

Shelley.

(Brieflich, Jan. 1852.) Dir und K. empfehle ich meinen neuen Freund, den englischen Dichter Shelley. Es existirt von ihm nur eine deutsche Uebersetzung, von Seybt, die ihr euch verschaffen müßt. Er und sein Freund Byron zusammen, bilden einen vollständigen herrlichen Menschen.

Die Sieger.

(Brieflich, 12. Juli 1856, an Liszt.) Ich habe wieder zwei wundervolle Stoffe, die ich noch einmal ausführen muß: Tristan und Isolde (das weißt Du!) — dann aber — der Sieg — das Heiligste, die vollständigste Erlösung: das kann ich Dir aber nicht mittheilen. — (20. Juli.) Wenn Ihr mir recht gute Laune macht, krame ich Euch vielleicht auch meine „Sieger“ aus; wiewohl es damit seine große Schwierigkeit haben wird, da ich die Idee dazu zwar schon lange mit mir herumtrage, der Stoff zu ihrer Verkörperung mir aber eben erst nur wie im Blitzesleuchten gekommen ist, zwar für mich in höchster Deutlichkeit und Bestimmtheit, aber noch nicht so für die Mittheilung.

Shakespeare und Beethoven: III, 130. 131. — Shelley: B. III, 150. — Die Sieger: B. II, 131. 136.

(Skizze zu: „Die Sieger".) Der Buddha auf seiner letzten Wanderung. Ananda am Brunnen von Prakriti, dem Tschandalamädchen, getränkt. Heftige Liebe dieser zu Ananda, dieser erschüttert. — Prakriti, im heftigsten Liebesleiden: ihre Mutter lockt Ananda herbei: großer Liebeskampf: Ananda bis zu Thränen ergriffen und geängstigt, von Chakya befreit. — Prakriti tritt zu Buddha, am Stadtthore unter dem Baume, um von ihm Vereinigung mit Ananda zu erbitten. Dieser frägt sie, ob sie die Bedingungen dieser Vereinigung erfüllen wolle? Doppelsinniges Zwiegespräch, von Prakriti auf eine Vereinigung im Sinne ihrer Leidenschaft gedeutet; sie stürzt erschreckt und schluchzend zu Boden, als sie endlich hört, sie müsse auch Ananda's Gelübde der Keuschheit ertragen. Ananda von Brahmanen verfolgt. Vorwürfe wegen der Befassung Buddha's mit einem Tschandalamädchen. Buddha's Angriff des Kastengeistes. Er erzählt dann von Prakriti's Dasein in einer früheren Geburt; sie war damals die Tochter eines stolzen Brahmanen; der Tschandala-König, der sich eines ehemaligen Daseins als Brahmane erinnert, begehrt für seinen Sohn des Brahmanen Tochter, zu welcher dieser heftige Liebe gefaßt; aus Stolz und Hochmuth versagte die Tochter Gegenliebe und höhnte den Unglücklichen. Dieß hatte sie zu büßen, und ward nun als Tschandalamädchen wiedergeboren, um die Qualen hoffnungsloser Liebe zu empfinden; zugleich aber zu entsagen und der vollen Erlösung durch Aufnahme unter Buddha's Gemeinde zugeführt zu werden. — Prakriti beantwortet nun Buddha's letzte Frage mit einem freudigen Ja. Ananda begrüßt sie als Schwester. Buddha's letzte Lehren. Alles bekennt sich zu ihm. Er zieht dem Orte seiner Erlösung zu. (Zürich, 16. Mai 1856.)

Siegfried.

Der Mythos der neueren europäischen, vor Allem aber der deutschen Völker, wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. In einer Sage — der Siegfriedssage — vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren ursprünglichen Kern zu blicken, der uns nicht wenig über das Wesen des Mythos überhaupt belehrt. Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden und um ihrer That willen verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter und Stämme sich leiblich entsprossen rühmten. Die fränkische Stammsage zeigt uns nun in ihrer fernsten Erkennbarkeit den individualisirten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungethüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: dieß ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfried's Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt. Als das Licht die Finsterniß besiegte, als Siegfried den Nibelungendrachen erschlug, gewann er als gute Beute auch den vom Drachen bewachten Nibelungenhort: die Erde mit all ihrer Herrlichkeit selbst, die wir beim Anbruch des Tages, beim frohen Leuchten der Sonne

Die Sieger: E. 97. 98. — Siegfried: IV, 49. II, 171. 173.

als unser Eigenthum erkennen und genießen, nachdem die Nacht verjagt, die ihre düsteren Drachenflügel über die reichen Schätze der Welt gespenstisch grauenhaft ausgebreitet hielt. Der Besitz des Hortes ist aber auch der Grund seines Todes: denn ihn wieder zu gewinnen strebt der Erbe des Drachen, — dieser erlegt ihn tückisch, wie die Nacht den Tag, und zieht ihn zu sich in das finstere Reich des Todes. Wie der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist auch Siegfried endlich wieder erlegt worden; der Gott ward also Mensch, und als dahingeschiedener Mensch erfüllt er unser Gemüth mit neuer gesteigerter Theilnahme.

Meine Studien des deutschen Alterthumes trugen mich durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos: hatte mich schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Drama's zu machen. Im Herbste des Jahres 1848 entwarf ich zuerst den vollständigen Mythos von den Nibelungen, wie er mir als dichterisches Eigenthum gehört. Ein nächster Versuch, eine Hauptkatastrophe der großen Handlung für unser Theater als Drama zu geben, war „Siegfried's Tod".

Als ich den „Siegfried" entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichem Absehen von der musikalischen Ausführungsform, die Unmöglichkeit, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. Ich war mit der Konzeption des „Siegfried" bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah: kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältniß hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrthum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu einem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach Außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die nothwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Thaten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Bethätigung ihres Wesens auf. So, wie dieser Mensch sich bewegte, mußte aber nothwendig auch sein redender Ausdruck sein; hier reichte der nur gedachte moderne Vers mit seiner verschwebenden, körperlosen Gestalt nicht mehr aus; der phantastische Trug der Endreime vermochte nicht mehr als scheinbares Fleisch über die

Siegfried: II, 173. 171. 172. — IV, 380. 381. B. I, 145. — IV, 399. 400.

Abwesenheit alles lebendigen Knochengerüstes zu täuschen, das dieser Verskörper nur als willkürlich dehnbares, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch in sich faßt. Den „Siegfried“ mußte ich geradesweges fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem Verse hätte ausführen können. Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nöthig, sondern nur mich zu entscheiden, denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dieß der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.

Meine Dichtung von „Siegfried's Tod“ hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu thun, keinesweges aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unseren Theatern und durch die vorhandenen Darstellungsmittel, die ich in jeder Hinsicht für durchaus ungeeignet halten mußte. Damals, im Herbst 1848, dachte ich an die Möglichkeit der Aufführung von „Siegfried's Tod“ gar nicht, sondern sah seine dichterisch technische Vollendung, und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung, nur für eine innerliche Genugthuung an, die ich, zu einer Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen, mir selbst verschaffte. Als ich in der Folge die volle musikalische Ausführung von „Siegfried's Tod“, bei jedem Versuche sie ernstlich in Angriff zu nehmen, immer wieder als zwecklos erkennen mußte, sobald ich dabei die bestimmte Absicht einer sofortigen Darstellung auf der Bühne festhielt, drängte mich aber nicht nur im Allgemeinen mein Wissen von der Unfähigkeit unserer jetzigen Opernsängerschaft, sondern namentlich auch die Besorgniß, meine dichterische Absicht als solche in allen ihren Theilen dem von mir einzig nur noch bezweckten Gefühlsverständnisse des Publikums erschließen zu können: es blieb eben der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung giebt, nur durch epische Erzählung, durch Mittheilung an den Gedanken übrig. So ergriff ich einen schon länger gehegten Plan, den „jungen Siegfried“ zum Gegenstande einer Dichtung zu machen: in ihm sollte Alles, was in „Siegfried's Tod“ theils erzählt, theils als halb bekannt vorausgesetzt war, in frischen, heiteren Zügen durch wirkliche Darstellung vorgeführt werden. Schnell war diese Dichtung entworfen und vollendet. Wiederum mußte ich nun jedoch an diesem „jungen Siegfried“ die gleiche Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor „Siegfried's Tod“ mir zugeführt hatte: in diesen beiden Dramen blieb eine Fülle nothwendiger Beziehungen einzig der Erzählung, oder gar der Kombination des Zuhörers überlassen; alles Das, was der Handlung und den Personen dieser beiden Dramen erst die unendlich ergreifende, weithin wirkende Bedeutung giebt, mußte in der Darstellung ungegenwärtig gelassen, und nur dem Gedanken mitgetheilt werden. Ich mußte daher meinen ganzen Mythos, nach seiner tiefsten und weitesten Bedeutung,

Siegfried: IV, 400. — 402. 415. B. III, 119. B. I, 146. IV, 416. B. I, 147.

in höchster künstlerischer Deutlichkeit mittheilen, um vollständig verstanden zu werden.

(Brieflich, Mai 1851, an Uhlig.) Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitren Stoffe geschrieben? Es war dieß der Bursche, der auszieht „um das Fürchten zu lernen“ und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieser Bursche niemand Anders ist, als — der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünnhilde erweckt! Im nächsten Monat mache ich die Dichtung des „jungen Siegfried“, zu der ich mich jetzt sammle; im Juli geht es an die Komposition. — Der „junge Siegfried“ hat den ungeheuren Vortheil, daß er den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringet. Alles prägt sich durch scharfe sinnliche Eindrücke plastisch ein, Alles wird verstanden, — und kommt dann der ernste „Siegfried's Tod“, so weiß das Publikum Alles, was dort vorausgesetzt oder eben nur angedeutet werden mußte, — und — mein Spiel ist gewonnen, — um so mehr, als sich an meinem, bei weitem populäreren, dem Bewußtsein durchaus näher liegenden, minder heroischen, als heiteren, jugendlich menschlichen „jungen Siegfried“ praktisch die Darsteller üben und vorbereiten, die gewaltigere Aufgabe von „Siegfried's Tod“ zu lösen. — (August 1852.) Ich gehe nun an die Musik, bei der ich mich recht zu erfreuen gedenke. Die musikalischen Phrasen machen sich auf diesen Versen und Perioden ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächst Alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive, wie den „Fafner“. Ich freue mich darauf, nun ganz dabei zu bleiben. — (An Liszt, Nov. 1854.) Dem schönsten meiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu lieb, muß ich wohl schon die Nibelungenstücke fertig machen: die Walküre hat mich zu sehr angegriffen, als daß ich mir diese Erheiterung nicht noch gönnen soll. — Der Seelisberg am Vierwaldstätter See: das ist die liebste Entdeckung, die ich in der Schweiz gemacht habe; es ist da oben wonnevoll, so schön, daß ich voll Sehnsucht bin, wieder hinaufzugehen, — dort zu sterben! — Dort müssen wir uns nächsten Sommer sehen: ich denke den jungen Siegfried dort zu schreiben. — (März 1855.) Durch London bin ich mit meiner Arbeit schrecklich in Rückstand gerathen, Alles hängt mir wie Blei am Geiste und Leibe: meinem Hauptwunsche für dieses Jahr, sogleich nach meiner Rückkehr auf dem Seelisberge den „jungen Siegfried“ beginnen zu können, muß ich nun schon entsagen; denn schwerlich bringe ich es hier über den zweiten Akt der Walküre. — (Dec. 1856.) Sonderbar! erst beim Komponiren geht mir das eigentliche Wesen meiner Dichtung auf: überall entdecken sich mir Geheimnisse, die mir selbst bis dahin noch verborgen blieben. So wird auch Alles viel heftiger und drängender. — (Nov. 1856.) Ich muß sehen, wie ich morgen früh dem Siegfried die Nachricht vom Tode seiner Mutter beibringe. -- (Jan. 1857.) Nun bin ich auch einmal mit meiner Gesundheit so herunter, daß ich nun schon seit zehn Tagen, wo ich die Skizze zum ersten Akte des Siegfried beendigte, buchstäblich nicht einen Takt mehr niederschreiben konnte. — (8. Mai 1857.) Nächstens hoffe ich meine lange unterbrochene Arbeit nun auch wieder

Siegfried: B. I, 147. — B. III, 91. 99. B. II, 46. 47. 68. 143. 142. 153. 162.

aufnehmen zu können, und jedenfalls verlasse ich nun mein hübsches Asyl nicht eher, als bis Siegfried mit Brünnhild vollkommen in Ordnung gekommen ist. Bis jetzt bin ich nur mit dem ersten Akte fertig geworden: der ist aber auch fix und fertig, wohlgerathen und schöner gelungen, als Alles; und wenn Du einmal die Schmelz- und Schmiedelieder Siegfried's hören wirst, sollst Du 'was Neues von mir erfahren. — (Juni 1857). Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen Abschied von ihm genommen: er ist dort besser dran, als anders wo. — Ich habe den Plan gefaßt, Tristan und Isolde in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen, sofort auszuführen, und heute übers Jahr in Straßburg aufzuführen. — Für dießmal habe ich mir Zwang angethan; ich habe mitten in der besten Stimmung den Siegfried mir vom Herzen gerissen und wie einen lebendig Begrabenen unter Schloß und Riegel gelegt. Dort will ich ihn halten, und keiner soll etwas davon zu sehen bekommen, da ich ihn mir selbst verschließen muß. Nun, vielleicht bekommt ihm der Schlaf gut; für sein Erwachen bestimme ich aber nichts. Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam! —

Skandinaven.

Skandinaven — Göttermythos; Franken — Heroenmythos. Aus der Naturanschauung wuchs der Mythos der deutschen Völker zur Bildung von Göttern und Helden. Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter sich leiblich entsprossen rühmten. Der Mythos reichte so, maaßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Thaten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als bethätigte Religion selbst sich kundgab. Mochten die Gestaltungen der Sage bei den vielfachen Geschlechtern und Stämmen sich aus wirklichen Erlebnissen neu bereichern, so geschah die dichterische Gestaltung des neu Erlebten doch unwillkürlich immer nur in der Weise, wie sie der dichterischen Anschauung einmal zu eigen war, und diese wurzelte tief in derselben religiösen Naturanschauung, die einst den Urmythos erzeugt hatte. Ganz in dem Verhältniß, als die Skandinaven in thätiger Geschichtsentwickelung zurückblieben, blieb auch ihre Stammsage im religiösen Mythos haften. In dieser religiösen, der Naturanschauung entnommenen Vorstellung hatten, bei ungetrübter Entwickelung des eigenthümlichen Mythos, die buntesten Aeußerungen der unendlich verzweigten Sage ihren immer nährenden Ausgangsquell.

Im religiösen Mythus der Skandinaven ist uns die Benennung: Nifelheim, d. i. Nibel-, Nebelheim, zur Bezeichnung des unterirdischen Aufenthaltes der Nachtgeister, „Schwarzalben", im Gegensatz zu dem himmlischen Wohnorte der „Asen" und „Lichtalben", aufbewahrt worden. Das Asgard der Skandinaven,

Siegfried: B. II, 162. 163. 173. 174. 175. — Skandinaven: E. 37. IV, 49. 50. II, 171. IV, 49. — II, 172. 173. 179.

das Asciburg der verwandten Deutschen, bewahrt die Erinnerung an eine uralt gemeinsame ummauerte Urstadt. Je weiter die Stämme von ihrer Urheimath nach Westen hin sich entfernten, desto heiliger ward die Erinnerung an jene Urstadt; sie ward in ihrem Gedenken zur Götterstadt.

Slaven.

Die an sich gering geschätzten slavischen Völker, einer mehr oder minder vollständigen Germanisirung vorbehalten, gewannen für ihre der Ausrottung verfallenden herrschenden Geschlechter nie eine den Deutschen sie gleichberechtigende Anerkennung. In der fränkischen Mark hatten die friedlicheren slavischen Brüder der fanatischen Tschechen sich angesiedelt und die Kultur des Landes in der Weise gesteigert, daß noch jetzt viele der Ortsnamen zugleich das slavische und deutsche Gepräge an sich tragen. Ohne ihre Eigenthümlichkeit aufopfern zu müssen, wurden hier Slaven zuerst zu Deutschen, und theilten friedlich alle Schicksale der gemeinsamen Bevölkerung. Ein gutes Zeugniß für die Eigenschaften des deutschen Geistes! — Anders war es nun nach dem dreißigjährigen Kriege; die großen monarchischen Machtverhältnisse verschoben sich aus dem eigentlichen deutschen Lande nach dem slavischen Osten. Degenerirte Slaven, entartende Deutsche bilden den Boden der Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem sich endlich in unseren Zeiten, von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her, recht zuversichtlich der Jude ansiedeln konnte.

In den slavischen Ländern sind die Deutschen als Bedrücker und Fremde verhaßt. — Im Betreff des Wohlklanges hat die deutsche Sprache, nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, sich noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie irgendwie mit ihren romanischen oder selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte.

Sokrates.

Gänzliche Reaktion des Volkskunstwerkes gegen das Adelskunstwerk: die Komödie: Euripides — Aristophanes. — — Aristophanes und Sokrates. — Aristokratie der Intelligenz (Philosophie) und Kulturkunst (Bildhauerei und Malerei).

Sokrates war nicht der Meinung, daß Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam.

Dem losgelassenen Stiere weicht man aus, und hält es, mit Sokrates, für absurd, den Huftritt eines Esels mit einem menschlichen Fußtritte erwidern zu wollen.

Skandinaven: II, 174. — Slaven: II, 175. IX, 395. X, 346. — 56. VIII, 171. — Sokrates: E. 39. — VIII, 410. — — IX, 355.

Solon.

Untergang des Epos mit dem nothwendigen Verblühen der herrschenden Heldengeschlechter: eintretende Staatseinrichtungen — konservative Sorge. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her.

(An H. v. Stein.) Die Bestimmung, die wir (hiermit) unserem Leben geben, haben Sie mit vollendeter Deutlichkeit, Einfachheit und überzeugender Beredtheit durch eine Antwort Ihres Solon's auf eine Frage des Krösos bezeichnet.*) Einzig von dem Ausspruche Ihres Weisen aus die Welt betrachtet, muß diese uns werth dünken, die schwersten Mühen unseres Lebens ihr zuzuwenden. Will uns nun der Muth sinken, so gedenken wir Ihres Solon's. Können wir die Welt nicht aus ihrem Fluche erlösen, so können doch thätige Beispiele der ernsthaftesten Erkenntniß der Möglichkeit der Rettung gegeben werden.

Sophokles.

Aus ihrer heimischen Sage hatten die griechischen Tragiker sich ihre Stoffe, als höchste künstlerische Blüthe dieser Sage verdichtet, und mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war die versammelte Bevölkerung im Theater des alten Athen, daß ein Aischylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher des Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.

Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos: wie in diesem Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterer Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gestalt wieder in dichtester, gedrängtester Form vor. Nicht überall stand schon der griechische Tragiker mit voller Unbefangenheit vor dem von ihm zu deutenden Mythos: der Mythos selbst war meist gerechter gegen das Wesen der Individualität, als der deutende Dichter. Den Geist dieses Mythos hatte der Tragiker aber insoweit vollkommen in sich aufgenommen, als er das Wesen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkte des Kunstwerkes machte, aus welchem dieses nach allen Richtungen hin sich ernährte und erfrischte. So unentstellt stand dieses urzeugende Wesen der Individualität vor der Seele des Dichters, daß ihr ein Sophokleischer „Aias" und „Philoktetes" entsprießen konnten, — Helden, die keine Rücksicht der allerklügsten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand.

Das Fatum der Griechen ist die innere Naturnothwendigkeit, aus der

*) Heinrich von Stein, „Helden und Welt", S. 9. (Chemnitz, 1883.)

Solon: E. 38. III, 124. — X, 413. 414. — Sophokles: IV, 21. VII, 136. — IV, 43. 81. — 68.

sich der Grieche, weil er sie nicht verstand, in den willkürlichen politischen Staat zu retten suchte. „Antigone“ war für das griechische Staatsleben der Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes: der athenische Staatsmann, der unter dem unmittelbaren Eindrucke des Kunstwerkes unbedingt für Antigone sympathisirte, sprach am anderen Tage in der Gerichtssitzung gewiß selbst sein staatliches Todesurtheil über die menschliche Heldin aus. Der Fluch, der im Mythos als göttliche Strafe für eine Urfrevelthat, und auf dem besonderen Geschlechte bis zu dessen Untergange haftend, dargestellt ward, ist in Wahrheit aber nichts Anderes, als die so versinnlichte Macht der Unwillkür im unbewußten, naturnothwendigen Handeln des Individuums, wogegen die Gesellschaft als das Bewußte, Willkürliche, in Wahrheit zu Erklärende und zu Entschuldigende erscheint. Den „Oidipus“-Mythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum nothwendigen Untergange des Staates.

Die patricische Individualität hatte sich des Volkskunstwerkes, des Drama's, bemächtigt und ihm seine feierlichen, episch-heroischen, konservativen Tendenzen eingeprägt: Tragödie — Vermählung des Adels mit dem Volke. Mit dem Genusse der Kunst ward hier zugleich eine religiöse Feier begangen, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller betheiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen. Mit der Oresteia, seinem herrlichen konservativen Kunstwerk, stellte sich Aischylos als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegen. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiste der fortschreitenden Entwickelung der Menschheit, aber die Niederlage des Aischylos war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesammtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auf; und auf ihren Trümmern weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Aristophanes.

Wie um die Unfertigkeit der Leistungen durch ihre Verwirrung zu verdecken, zog das experimentirende deutsche Schauspiel Molière, Shakespeare, Calderon, ja endlich Aischylos und Sophokles heran. Ein geistvoller Dichter, der als schaffender Künstler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgend welchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, vermochte einen absoluten Fürsten zu dem Befehl an seinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechische Tragödie mit antiquarischer Treue aufführen zu lassen, wozu ein berühmter Komponist die nöthige Musik anfertigen mußte. Dieses Sophokleische Drama erwies sich unserem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Nothlüge: als eine Lüge, welche die künstlerische Noth hervorbrachte, um die Unwahrheit unseres ganzen Kunstwesens zu bemänteln; als eine Lüge, welche

Sophokles: IV, 68. 364. 69. 81. — — E. 38. VII, 136. III, 35. 17. — — VIII, 196. IV, 37.

die wahre Noth unserer Zeit unter allerhand künstlerischem Vorwande hinweg zu leugnen suchte. Wunderbar, daß, als der moderne Roman zur Politik, die Politik aber zum blutigen Schlachtfelde geworden war, und der Dichter dagegen, im sehnenden Verlangen nach dem Anblick der vollendeten Kunstform, einen Herrscher zum Befehl der Aufführung einer griechischen Tragödie vermochte, diese Tragödie keine andere sein konnte, als gerade „Antigone“. Man suchte nach dem Werke, in welchem sich die Kunstform am reinsten aussprach, und — siehe da! — es war genau dasselbe, dessen Inhalt die reinste Menschlichkeit, die Vernichterin des Staates war! Wie freueten sich die gelehrten alten Kinder über diese „Antigone“ im Hoftheater zu Potsdam! Sie ließen aus der Höhe sich die Rosen streuen, welche die erlösende Engelschaar Faust's als Liebesflammen auf die beschwänzten „Dick- und Dünnteufel vom kurzen graden und langen krummen Horne“ herabflattern läßt: leider erweckten sie ihnen aber nur das widerliche Gelüste, das Mephistopheles unter ihrem Brennen empfand, — nicht Liebe! — Das „ewig Weibliche“ zog sie nicht „hinan“, sondern das ewig Weibische brachte sie vollends nur herunter.

Aber eine bestimmte Wahrheit mußte uns diese Sophokleische Tragödie enthüllen, nämlich die: daß wir kein Drama haben und kein Drama haben können. Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athen's.

Spanien.

Daß Kunst und Wissenschaft ihren ganz eigenen, vom politischen Leben eines Volkes durchaus abseits liegenden Weg der Entwickelung, der Blüthe und des Verfalles gingen, hat Diejenigen bedünken müssen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunst unter den politischen Verhältnissen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fördernden Zusammenhang des Verfalles der römischen Kirche, der Herrschaft der dynastischen Intrigue in den italienischen Staaten, sowie des Druckes der geistlichen Inquisition in Spanien, mit der unerhörten Kunstblüthe Italiens und Spaniens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Soll den im heutigen Frankreich (1861) nie verstummenden Klagen über die Beschränkung der politischen Freiheit der Nation Recht gegeben werden, so dürften diese Klagen nicht ohne Grund mit dem Hinweis auf jene Perioden der italienischen und spanischen Kunstblüthe bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entscheidender Einfluß auf die Civilisation Europa's mit sogenannter politischer Unfreiheit Hand in Hand gingen. Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der italienischen nur entfernt gleichkommende Kunst, oder eine an die spanische heranreichende poetische Litteratur hervorbringen konnten, muß einen besonderen Grund haben.

Die beiden grundverschiedenen Hauptentwickelungswege des modernen Drama's kreuzen sich im spanischen Theater, wodurch dieses zwar an sich unvergleichlich bedeutend wird, aber nicht zwei so entschiedene Gegensätze herausbildet, wie sie, für alle neuere Entwickelung des Drama's maaßgebend, in Shakespeare

Sophokles: IV, 37. 80. — 37. III, 28. — Spanien: VIII, 42. 43. — IV, 19.

und der französischen Tragédie vorliegen. Von wahrhaft rührender Belehrung ist es zu sehen, wie die Wiedergeburt der Künste bei den neueren Völkern aus dem Widerstreite der populären Naturanlagen gegen das überkommene Dogma der antiken Kritik hervorging: vollständig behauptete diese das Feld in Frankreich; hier ward das Drama akademisch zugeschnitten. Während die Italiener, welche für alle ihre Kunsttendenzen zunächst bei der Antike in die Schule gingen, das rezitirte Drama fast gänzlich unentwickelt ließen, dagegen sofort die Rekonstruktion des antiken Drama's auf dem Boden der musikalischen Lyrik versuchten, entwickelte sich bei den Spaniern und Engländern aus dem eigentlichen Volksgeiste selbst das moderne Schauspiel, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen hatte. Im Theater feierte der Römer seine Gladiatorenspiele, der Grieche seine Tragödien, der Spanier hier seine Stiergefechte, dort seine Auto's. Das spanische Auto führte dem Volke die erhabensten Mysterien des christlichen Dogma's von der Bühne herab im dramatischen Gleichnisse vor. Hatte der katholische Klerus bereits dazu gegriffen, die schmerzlich erhabene Feier der heiligen Passion durch die Mithilfe der modernen Gauklerbanden (der Volkskomödianten) volksthümlich zu beleben, so schufen die großen Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das moderne Drama, in welchem Shakespeare zum größten Dichter aller Zeiten gedieh. Erst von der Grundlage dieser realistischen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega sich so übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete bei den Spaniern Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, daß wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zusprechen müssen.

Dem Einfluß des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist der Nation folgt die Natur nothwendig durch Hervorbringung neuer schöpferischer Genie's: Italien und Spanien haben diese Wechselwirkung erlebt. Durch Calderon hat sich mir die Bedeutung des spanischen Wesens erschlossen: eine unerhörte, unvergleichliche Blüthe, mit solcher Schnelle der Entwickelung, daß sie bald beim Tode der Materie und — zur Weltverneinung gelangen mußte.

Der feine und tief leidenschaftliche Sinn der spanischen Nation giebt sich in dem Begriff der „Ehre" einen Ausdruck, in welchem sich das Edelste und zugleich das Schrecklichste zu einer zweiten Religion bestimmt; die furchtbarste Selbstsucht und die höchste Aufopferung suchen zugleich dort ihre Befriedigung. Das Wesen der eigentlichen „Welt" konnte nie einen schärferen, blendenderen, beherrschenderen — und zugleich vernichtenderen, entsetzlicheren Ausdruck erhalten. Die ergreifendsten Darstellungen des Dichters haben den Konflikt dieser „Ehre" mit dem tief menschlichen Mitgefühl zum Vorwurf; die „Ehre" bestimmt die Handlungen, welche von der Welt anerkannt, gerühmt werden; das verletzte Mitgefühl flüchtet sich in eine fast unausgesprochene, aber desto tiefer erfassende, erhabene Melancholie, in der wir das Wesen der Welt als furchtbar und nichtig erkennen. Die katholische Religion ist es nun, welche diesen tiefen Zwiespalt zu vermitteln eintritt, und nirgend konnte sie eine so

Spanien: IV, 19. IX, 195. 164. VIII, 80. 130. 86. IX, 195. 164. 165. — VIII, 58. B. II, 188. — 188.

tiefe Bedeutung gewinnen, als einzig hier, wo der Gegensatz der Welt und des Mitgefühles sich so prägnant, scharf und plastisch ausbildete, wie bei keiner anderen Nation es der Fall war. Wie bezeichnend ist es nun auch, daß fast alle großen spanischen Dichter sich in der zweiten Hälfte ihres Lebens in den geistlichen Stand zurückzogen. Wie einzig aber ist es, daß von hier aus, nach vollkommener ideeller Ueberwindung des Lebens, diese Dichter dann dasselbe Leben wieder mit einer Sicherheit, Reinheit, Wärme und Deutlichkeit schildern konnten, wie nie vorher, da sie im Leben standen; ja die graziösesten, launigsten Schöpfungen sich aus jener geistlichen Zurückgezogenheit zu Tage brachten! Mir kommt, dieser wundervoll bedeutenden Erscheinung gegenüber, jede andere Nationallitteratur höchst bedeutungslos vor; und wenn die Natur solch einen Einzigen, wie den Shakespeare, unter den Engländern hervorgehen ließ, so sehen wir nun auch, wie Einzig dieser war, und daß die prachtvolle englische Nation in so herrlicher Blüthe weltschachernd immer noch fortgedeiht, während die spanische zu Grunde ging, ergreift mich so tief, weil auch diese Erscheinung so bestimmt mich über das, worauf es in der Welt ankommt, aufklärt! — —

Im deutschen Dichter lebten die großen Spanier fort, als sie von der Bühne ihrer Heimath durch den französischen Einfluß verdrängt worden waren.

Sparta.

Als Agesilaos befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer stets gerecht sei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muß eine solche Antwort groß nennen: welcher unserer Heeresfürsten wird sie in unseren Tagen geben und seine Politik darnach bestimmen?

Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates. Wir wissen, daß bei dem adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Häßlichen und Mißgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Durch Tanzen und Ringen entwickelte die spartanische Jugend den schlanken Leib zu Anmuth und Stärke; der Knabe wurde vom Geliebten auf das Roß genommen, und zu kecken Abenteuern weit in das Land entführt; der Jüngling trat in die Reihen der Genossen, bei denen er keinen andern Anspruch geltend zu machen hatte, als den seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein seine Macht, sein Reichthum lag. Der schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanerthumes: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommensten menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe giebt sich uns, in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Aeußerung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ihr

Spanien: B. II, 188. 189. — VIII, 99. — Sparta: X, 166. — — III, 159. 14.. 159. 160.

höheres Element bestand darin, daß es das sinnlich egoistische Genußmoment ausschloß; nichtsdestoweniger schloß sich in ihr jedoch nicht etwa nur ein reingeistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüthe, der vollendete Genuß der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Liebe war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabtheilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten, naturnothwendigsten Seelengesetzen vorschrieb.

Der Spartaner, der somit unmittelbar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdruck der Freude an sich und am Leben, das in seiner nothwendigen Aeußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüthe des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein litterarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Uebergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gedichte sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker, und namentlich schließlich die Athener, unter lebhaftester gegenseitiger Berührung sich entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländler, bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben, und stellten ihren unvermischten Naturstaat als ein lebendiges künstlerisches Monument den wechselvollen Gestaltungen des neueren politischen Lebens gegenüber.

Alles, was in dem jähen Wirbel der rastlos zerstörenden neuen Zeit Rettung suchte, richtete damals seine Augen auf Sparta; der Staatsmann suchte die Formen dieses Urstaates zu erforschen, um sie künstlich auf den politischen Staat der Gegenwart überzutragen; der Künstler aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte dahin, wo er den Kern dieses Kunstwerkes, den schönen urhellenischen Menschen, gewahren und für die Kunst erhalten könnte. Wie Sparta als lebendes Monument in die Neuzeit hineinragte, so hielt die Bildhauerkunst den aus diesem lebenden Monumente erkannten urhellenischen Menschen als steinernes, lebloses Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest. Aber als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete, nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus ver-

Sparta: III, 160. 161. — 161. 162. — 162.

derbnißvoll auch an diesem schönen Staate. Der peloponnesische Krieg hatte ihn in den Strudel der Neuzeit hineingerissen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen besiegen können, die die Athener zuvor ihnen so furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen, diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen, häufte sich geprägtes asiatisches Gold in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er sich zum üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete — wie schon sonst bei den anderen Hellenen — in widerliches Sinnengelüst aus, so das Motiv dieser Liebe, wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war, in ihr unnatürliches Gegentheil verwandelnd.

Den ächt antiken dorischen Staat, welchen Plato aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versuchte, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz. Wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen. Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt versiechte. Diese bewegte sich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß, im Wirbel der Radienschwingung; doch in ihr bewegte sich keine treibende Seele mehr.

Spinoza.

Was Spinoza's Bewußtsein leitete, sich durch Gläserschleifen zu ernähren; was unseren Schopenhauer mit der, sein ganzes äußeres Leben, ja unerklärliche Züge seines Charakters bestimmenden Sorge, sein kleines Erbvermögen sich ungeschmälert zu erhalten, erfüllte, nämlich die Einsicht, daß die Wahrhaftigkeit jeder philosophischen Forschung durch eine Abhängigkeit von der Nöthigung zum Gelderwerb auf dem Wege wissenschaftlicher Arbeiten ernstlich gefährdet ist: dasselbe bestimmte Beethoven in seinem Trotze gegen die Welt, in seinem Hange zur Einsamkeit, wie in den fast rauhen Neigungen, die sich bei der Wahl seiner Lebensweise aussprachen.

Ludwig Spohr.

Neben Weber versuchte Spohr sich der deutschen Bühne Meister zu machen, konnte aber nie zu der Popularität Weber's gelangen; seiner Musik mangelte es zu sehr an dem dramatischen Leben, das von der Scene aus wirken soll. Wohl sind die Produktionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem innern Gemüthe. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene heitere, naive Beimischung, die Weber so eigenthümlich ist, und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatische Musik zu monoton wird und seine Wirkung verliert.

Der alte Meister Spohr hatte meinen „fliegenden Holländer" schnell in Kassel zur Aufführung gebracht. Dieß war ohne Aufforderung meinerseits

Sparta: III, 162. — — IX, 145. — Spinoza: IX, 111. — Ludwig Spohr: I, 203. 204. — IV, 345.

geschehen; dennoch fürchtete ich, Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Richtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könnte. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kundthat, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei! Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb.

(Nachruf an Spohr, 1859.) Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet ward, und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und auf keuschem Heerde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten. Dieß schöne Amt erhielt den Menschen in Spohr rein und edel, und wenn es gilt, mit Einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unverlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Halt und Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden oder zu verfolgen: dieß war seine so oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit! — Was ihm dagegen verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl für jede Schönheit war dem Schöpfer der „Jessonda" wohl zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch in hohem Alter ihn an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm endlich wohl fremd werden, nie aber feind. Ehre unserem Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele! — —

(„Jessonda" in Leipzig, 1874.) Ich besuchte kürzlich in Leipzig eine Vorstellung der Spohr'schen „Jessonda". Wer so selten eine Theatervorstellung, und namentlich die Aufführung einer Oper besucht, wie ich, der verspürt, in schwächerem oder stärkerem Grade, gewiß auch die Empfindung einer dem Vorgange sehr günstigen Ueberraschung. Namentlich das Erklingen des Orchesters übt, in solchen Fällen, stets einen wahrhaft magischen Eindruck. Nicht anders erging es mir auch dießmal beim Erklingen der Ouvertüre zu „Jessonda". Es war hier nicht Alles, wie es sollte: namentlich wurden die Sätze der Holzbläser etwas zu matt vorgetragen; hiergegen war das erste Solo des Hornes zu stark und bereits mit einiger Affektation geblasen, und ich erkannte hierin die schwache Seite aller unserer Hornisten seit der Erfindung des Ventil-Hornes. Was vermochten aber die hierdurch sofort aufgekommenen zarten Bedenken gegen die einnehmende Gewalt des ganzen

Ludwig Spohr: IV, 345. — V, 135. 136. — Jessonda: X, 6. 7.

orchestralen Vorganges, welcher sich hier vor mir dahinbewegte? Daß diese Bedenken nur leise aufkommen konnten, bezeugte mir die Bedeutendheit des durch das Ganze empfangenen Eindruckes. Aus dieser Stimmung ergab sich bei mir eine Neigung zur unbedingten Nachsicht, und die völlige Vornahme, durch nichts in meiner glücklichen Empfindung mich stören zu lassen. Alle Schwächen der weiteren Aufführung durfte ich in dieser guten Stimmung wirklich auch nur als unerläßliche Ergebnisse eines so seltsam unfertigen Kunstgenre's, als zu welchem bei uns Deutschen die „Oper“ sich gestaltet hat, erkennen.
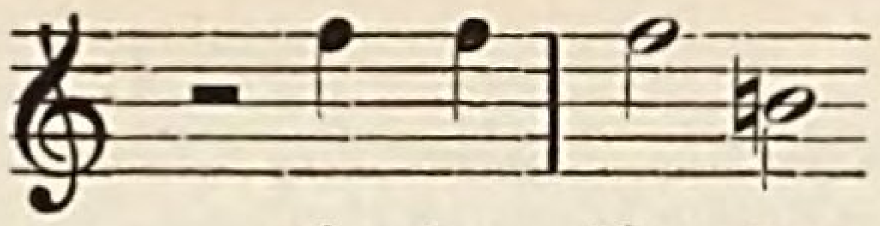
Wer, bei andererseits nothwendiger wärmster Verehrung für unsere großen Meister der Musik, hierüber sich nicht klar wird, weiß somit auch jene Ergebnisse im Betreff der Aufführung nicht richtig zu beurtheilen, und faßt die Kritik derselben daher beim falschen Punkte an. In der, auch von Spohr ausgeübten, aus gänzlicher Unbeachtung der scenischen Vorgänge erklärlichen Manier der Behandlung der sogenannten „Nummern“ einer „Oper“ ist gewisser Maaßen Alles vorgezeichnet, was einen Regisseur gleichgiltig, den Darsteller, und namentlich in diesem auch den Sänger, endlich ganz verwirrt machen und gleich wie in einem trägen Taumel erhalten muß. So z. B. will ich es dem Regisseur, welcher vor der ersten Verwandlung einen starken Chor, während eines Orchesternachspieles von unbedachtsamster Kürze, durch die Coulissen abgehen lassen soll, nicht ganz verdenken, wenn er im Verlaufe seiner Arbeit die Versuche zur Herstellung einer Uebereinstimmung des Orchesters mit dem scenischen Vorgange immer weniger als seine Aufgabe betrachtet. Nun läßt er auch wohl das portugiesische Heer im Anfange des zweiten Aktes, steif vor der Rampe in das Publikum ausblickend, eine ziemliche Weile lang dastehen, unbekümmert um die Bewegung eines Lagers; denn er denkt, dem Komponisten komme es doch nur darauf an, daß sein „Chor“ tüchtig und sicher herabgesungen werde, worin er einzig seine Wirkung ersähe. Man kann hiergegen nicht viel sagen, da bei der augenfälligen Vernachlässigung der Scene durch den Komponisten wohl nur Künsteleien des Regisseurs aufkommen möchten, welche häufig auf Bühnen, wo ein ehrgeiziger Regisseur sich zur Geltung bringen will, zu den absurdesten Erfindungen führen. Wirklich kommt es auch in dieser Oper nur durch gelungene musikalische Kombinationen des Tonsetzers zu ergreifenden Effekten: ein Zeugniß hierfür gab die große Chorscene im dritten Akte, welche, statt in einem dem Gewitterhimmel offenstehenden Vorhofe, in einem geschlossenen Tempelraume vor sich ging, und, in der Darstellung mannigfach vernachlässigt, nur durch ihre kräftige und sichere Ausführung von dem tüchtigen Chorpersonale zur Wirkung kam.

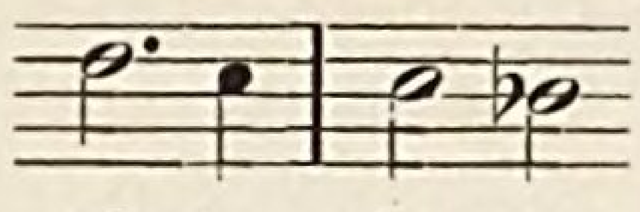
So würden wir mit der „Oper“ eigentlich immer noch im Oratorienstyle haften, wenn nicht andererseits mit großem Eifer für gefällige und auf Effekt berechnete Gesangsstücke der ersten Personen des Drama's gesorgt würde. Diese bleiben, sobald die Oper gefallen soll, das Haupt-Augenmerk, namentlich auch für die Aufführung. Wo sich nun das lyrische Verweilen so willig einstellt, wie in einigen Momenten des zweiten Aktes, da wird, wie in dem lieblichen Blumen-Duett der beiden Frauen, und selbst auch in dem,

bereits etwas affektirten, vom Publikum aber stets mit entscheidender Freudigkeit aufgenommenen Liebes-Duett des jungen Brahmanen mit seiner Freundin, der Komponist sein glücklichstes Feld beschreiten. Daß er nun aber sich gehalten fühlt, jedem Gesangsstücke eine, für unerläßlich erachtete, schließliche Heiterkeit und vermeinte lyrische Brillance zu geben, entwürdigt ihn oft bis zur offenbaren Lächerlichkeit. Was nun einmal nicht in der Befähigung, ja in der ganzen Charakter-Anlage des Deutschen liegt, Elégance, ohne dieses glaubt er nicht bestehen zu können, und daß ihm hierfür, wenn er eben doch vaterländisch gesinnt bleiben will, nur etwas dem Meißener Champagner Aehnliches zur Verfügung steht, läßt ihn, bei diesem sonderbaren Bestreben, uns eben geschmacklos erscheinen. So scheinen uns die größten Schwächen unserer deutschen Opernkomponisten aus einem Hauptgebrechen, aus mangelndem Selbstvertrauen hervorzugehen. Woher sollte ihnen dieses Selbstvertrauen aber auch von jeher entstehen? Etwa aus einer Ermunterung unserer fürstlichen Höfe? oder sollte unseren Meistern die Haltung unseres Theaterpublikums jenes Selbstvertrauen geben?
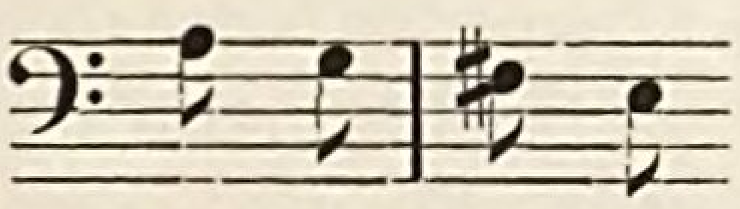
Einem Fluche alles Deutschen, dem selbst der edle Weber sich nicht zu entziehen vermochte, konnte Spohr noch weniger entgehen, da er als Violin-Virtuos ein gefälliges Genre in der „Polacca", und hierzu eine gewisse Passagen-Elegance sich ausgebildet hatte, mit denen er nun auch in der Oper glücklich zu bestehen hoffen mochte. Wirklich singt auch in „Jessonda" fast Alles „à la Polacca", und, wenn der brahmanische Oberpriester sich dessen enthält, so stürzt doch sein Zögling, beim ersten Abfall vom indischen Aberglauben, in dieses Welterlösungs-Motiv, — was sich namentlich bei seinem muthigen Abgange im zweiten Akt, unter dem Nachspiele seiner Arie, fast zu freundlich ausnimmt, zumal wenn dem jungen Brahmanen, wie es hier in Leipzig der Fall war, ein blonder Schnurr- und Backenbart dabei behilflich ist. — Nun bedenke man aber, was unseren Sängern mit diesen gewissen, meistens am Schlusse der Arien aus der Spohr'schen Violinschule sich einfindenden, Fiorituren und Passagen zugemuthet wird. Kein Rubini, keine Pasta oder Catalani, wäre je diese Passagen zu singen im Stande gewesen, welche allerdings der verstorbene Konzertmeister David als Kinderspiel zum Besten geben durfte.

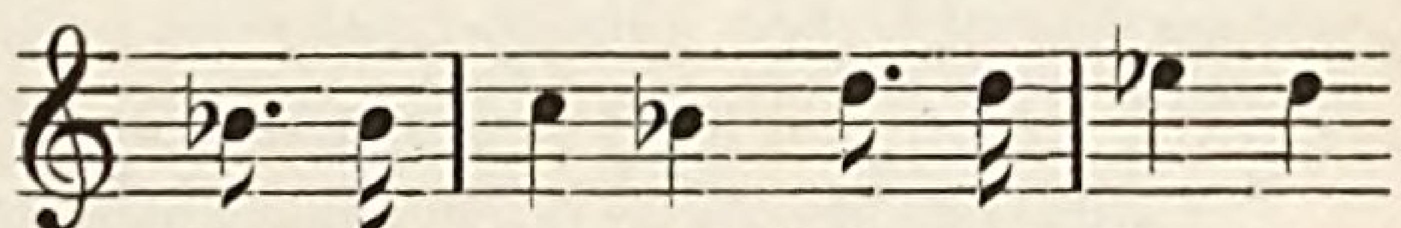
Ist nun mit der zuletzt bezeichneten Verirrung dem Sänger eine, im Sinne eines gesunden Gesangsstyles, unüberwindliche Schwierigkeit vom Komponisten bereitet, so legt dessen oben charakterisirte Selbstvertrauenslosigkeit ihm aber noch verfänglichere Schlingen durch eine wunderliche Inkorrektheit in der Deklamation. Der deutsche Tondichter, welcher den sogenannten höheren Operngenre nur aus Werken der italienischen und französischen Muse, somit, offen gesagt, nur aus Uebersetzungen kennt, hält die Tonfälle, welche in den fremden Sprachen, dem Charakter derselben gemäß, sich mit ausschließlicher Neigung auf die Endsylben lenken, für ein musikalisches Gesetz, und behandelt nun (z. B. wenn das „Vaterlánd" vorkommt) nach diesem — immer im Mißtrauen gegen sich selbst — seine eigene Sprache. Daß auf diese Weise im sogenannten melodischen Gesange der Arie, der Text miß-

handelt wird, wie z. B. 

welchem sogleich darauf ein richtiges 

folgt, soll am Ende nicht viel auf sich haben; hier könnte es heißen: „Singe nur hübsch und mit angenehmem, rein musikalischem Accente, so bemerken wir das nicht weiter.“ Nun kommt aber das „Recitativ“; und hier wird jetzt, ohne jeden anderen Grund, als weil man die deutsche Sprache nicht für recitativ=fähig, somit eigentlich für undramatisch hält, eine gewisse Opernsprache von oft empörender Unverständlichkeit gesprochen. Bei Spohr, und namentlich auch in seiner „Jessonda“, ist diese Abhängigkeit von einem undeutschen Sprachaccente, welche Fälle wie



oder: 

zu Tage fördert, um so bedauerlicher wahrzunehmen, als gerade hier andererseits ein ernstlicher Wille, der deutschen Sprache auch in der „Oper“ eine sinnige Geltung zu verschaffen, durchgehends für die Gestaltung auch des Recitatives erkenntlich wird.

Konnte ich es demnach, bei erneuter Wahrnehmung, nicht in Abrede stellen, daß unsere deutschen Operisten es vermöge der Gebrechen des deutschen Operngenre's mit ungemeinen Schwierigkeiten zu thun haben, so ist es nun im erfreulichsten Sinne verheißungsvoll, zu gewahren, wie sie es immer noch zu offenbar schönen Wirkungen, welche alles Jenes vergessen machen, zu bringen verstehen. Eine einzige Gestalt, wie diejenige des, vom Komponisten wohl etwas zu weichlich gehaltenen, portugiesischen Generales, Tristan d'Acunha, sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft interessante Erscheinung einnehmen. So herrscht auch hier, in der Umgebung eines jener „aus dem Ganzen Geschnittenen“, die so selten in der Oper anzutreffende höhere Schicklichkeit; sein Vertrauter bleibt theilnahmvoll ihm zur Seite, während die arme Jessonda in ähnlicher Lage von ihrer Freundin, welcher die Sache offenbar langweilig wird, sich verlassen sieht, und nun desto eifriger von der Rampe aus dem Publikum ihre Herzensempfindungen unvermittelt vorklagen muß, welches uns dann immer wieder daran erinnert, daß wir in der Oper sind. Doch sei mit diesem schließlichen Seitenblicke weiter nichts Uebeles gesagt! Genug, wenn zu bestätigen sein kann, daß die vortrefflichen Eindrücke eines solchen Theaterabends die minder günstigen offenbar darniederhielten. Gewiß muß für ein so gutes Ergebniß die Macht der Musik als der allerkräftigste Faktor anerkannt werden, wenngleich wiederum selbst nicht zu leugnen ist, daß das dramatische Interesse, so übel es oft durch die süßliche Mitwirkung der „poetischen Diktion“ des Textdichters auch beeinträchtigt wird, seinen großen Antheil

Spohr: Jessonda: X, 10. 11. — 11. 12. 13.

an diesem Ergebnisse hat. Aber gerade in diesem Werke Spohr's, in welchem er seine ganze Einseitigkeit zur vollsten Geltung bringen und gleichsam zu einem Naturgesetz (nämlich zu dem Gesetze seiner Natur) erheben konnte, möge der Musik der überwiegende Haupt-Antheil zugeschrieben werden.

Die Ausführung derselben wurde vom Kapellmeister Schmidt mit entschiedenem Verständnisse und verehrungsvoller Liebe geleitet: nur schadete dem von ihm genommenen Tempo hie und da eine gewisse Aengstlichkeit, welche ich mir, als solche, wiederum aus jenem Mangel an Selbstvertrauen erkläre, welcher allen deutschen Musikern innewohnt. Keiner getraut sich recht bestimmt zu sagen: „so ist es!" Sondern, ohne großes bestimmendes Beispiel, und schließlich durch unwissende Rezensenten ängstlich und unsicher gemacht, schwankt Alles hin und her. So z. B. würde ich dem jetzigen Leipziger Kapellmeister den Rath geben, in Zukunft alle die Tempi im $^6/_8$ Takt, in welchem die Bayaderen sich kundgeben, um ein Bedeutendes schneller zu nehmen, als er es sich (vermuthlich des vorgeschriebenen „Allegretto" wegen?) getraute: der Balletmeister möge dann die Schritte oder Tänze und Bewegungen der indischen Hierodulen in das wiederum entsprechende Feuer bringen; und wir werden dann in diesen kleinen Chören die wahrhaft meisterlichsten Inspirationen Spohr's selbst als Dramatiker erkennen.

Spontini.

Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Komponisten, deren erstes Glied in Gluck zu finden ist; was Gluck wollte, und zuerst grundsätzlich unternahm, die möglichst vollständige Dramatisirung der Opernkantate, das führte Spontini — so weit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus. In den ernsten Opern Cherubini's, Mehul's und Spontini's ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Der jüngste jener drei Meister, Spontini, war auch so vollkommen überzeugt, das höchste Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben; er hatte einen so festen Glauben an die Unmöglichkeit, seine Leistungen irgendwie überboten zu sehen, daß er in allen seinen späteren Kunstproduktionen, die er den Werken aus seiner großen Pariser Epoche folgen ließ, nie auch nur den mindesten Versuch machte, in Form und Bedeutung über den Standpunkt, den er in diesen Werken einnahm, hinauszugehen. Er sträubte sich hartnäckig, die spätere sogenannte romantische Entwickelung der Oper für irgend etwas Anderes als einen offenbaren Verfall der Oper anzuerkennen, so daß er Denjenigen, denen er sich seitdem hierüber mittheilte, den Eindruck eines bis zum Wahnsinn für sich und seine Werke Eingenommenen machen mußte, während er eigentlich doch nur eine Ueberzeugung aussprach, der in Wahrheit eine kerngesunde Ansicht vom Wesen der Oper sehr wohl zu Grunde lag. Spontini konnte, beim Ueberblick des Gebahrens der modernen Oper, mit vollstem Rechte sagen: „Habt Ihr die wesentliche Form der musikalischen Opernbestandtheile irgendwie weiter entwickelt, als Ihr sie bei mir vorfindet?

Spohr: Jessonda: X, 13. — 13. — Spontini: V, 111. III, 296. — 296. 297.

Oder habt Ihr etwa gar irgend etwas Verständliches oder Gesundes zu Stande bringen können mit wirklicher Uebergehung dieser Form? Ist nicht alles Ungenießbare in Euren Arbeiten nur ein Resultat Eures Heraustretens aus dieser Form, und habt Ihr alles Genießbare nicht nur innerhalb dieser Formen hervorbringen können? Wo besteht diese Form nun großartiger, breiter und umfangreicher als in meinen drei großen Pariser Opern? Wer aber will mir sagen, daß er diese Form mit glühenderem, gefühlvollerem und energischerem Inhalte erfüllt habe, als ich?" — Es dürfte schwer sein, Spontini auf diese Fragen eine Antwort zu geben, die ihn verwirren müßte; jedenfalls noch schwerer, ihm zu beweisen, daß er wahnsinnig sei, wenn er uns für wahnsinnig hält. Aus Spontini spricht die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers, der da zu erkennen giebt: „Wenn der Musiker für sich, als Anordner der Oper, das Drama zu Stande bringen will, so kann er, ohne sein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin." Hierin liegt aber unwillkürlich des Weiteren die Aufforderung ausgesprochen: „Wollt Ihr mehr, so müßt Ihr Euch nicht an den Musiker, sondern — an den Dichter wenden." —

War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontini'schen Oper hohl und nichtig, und die auf ihnen sich kundgebende musikalische Form bornirt und pedantisch, so war sie in dieser Beschränktheit doch ein aufrichtiges, in sich klares Bekenntniß von Dem, was in diesem Genre zu ermöglichen sei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnsinn zu treiben.

Als Spontini durch That und Ausspruch erklärte, über das von ihm Erreichte nicht weiter mehr hinausgehen zu können, erschien Rossini, der die dramatische Absicht der Oper vollkommen fahren ließ, und dagegen das in dem Genre liegende frivole und absolut sinnliche Element einzig hervorhob und entwickelte. Außer in dieser Richtung bestand ein charakteristischer Unterschied zwischen der Wirksamkeit beider Tonsetzer namentlich darin, daß Spontini und seine Vorgänger die Geschmacksrichtung des Publikums durch ihr grundsätzliches künstlerisches Wollen bestimmten, und dieses Publikum die Absicht der Meister zu verstehen und in sich aufzunehmen bemüht war; wogegen Rossini das Publikum von dieser ästhetischen Neigung ablenkte, indem er es bei seiner schwächsten Seite, der bloß zerstreuungssüchtigen Genußgier, faßte, und vom Standpunkte des Künstlers aus ihm das Recht der Bestimmung Dessen, was es unterhalten sollte, zusprach. Stand bis zu Spontini der dramatische Komponist im Interesse einer höheren künstlerischen Absicht auffordernd und maaßgebend vor dem Publikum, so ist durch und seit Rossini das Publikum nun in eine fordernde und bestimmende Stellung zum Kunstwerke gebracht worden, in welcher es jetzt im Grunde genommen nichts Neues mehr vom Künstler gewinnen kann, als nur die Variation des von ihm eben verlangten Thema's.

Meyerbeer, der, von der Rossini'schen Richtung ausgehend, von vornherein den vorgefundenen Geschmack des Publikums zu seinem künstlerischen Gesetzgeber machte, versuchte nichtsdestoweniger einer gewissen künstlerischen Intelligenz gegenüber sein Kunstverfahren als etwas charakteristisch Grund-

Spontini: III, 297. 298. — 301. — V, 111. 112. — 112.

sätzliches erscheinen zu lassen: er nahm neben der Rossini'schen auch die Spontini'sche Richtung auf, indem er dadurch nothwendig beide verdrehte und entstellte. Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini wie Rossini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunstrichtungen empfanden; erschien dieser dem genial ungenirten Rossini als Heuchler, so begriff ihn Spontini als Verkäufer der unveräußerlichsten Geheimnisse der schaffenden Kunst. Während der Triumphe Meyerbeer's lenkte es unser Auge oft unwillkürlich auf die zurückgezogenen, kaum mehr dem wirklichen Leben angehörenden, wunderlich vereinsamten Meister, die aus der Ferne dem ihnen Unbegreiflichen in dieser Erscheinung zusahen. Vor allem aber fesselte unseren Blick die Kunstgestalt Spontini's, der sich mit Stolz, nicht aber mit Wehmuth — denn ein ungeheurer Ekel an der Gegenwart wehrte ihm diese —, als den letzten der dramatischen Tonsetzer erkennen durfte, die mit ernster Begeisterung und edlem Wollen ihr Streben einer künstlerischen Idee zugewandt hatten, und aus einer Zeit stammten, wo man allgemein mit Achtung und Ehrfurcht den Bemühungen, diese Idee zu verwirklichen, einen oft innigen und fördernden Antheil zollte. Rossini, in seiner kräftig üppigen Natur, überlebte noch die schwindsüchtigen Variationen Bellini's und Donizetti's auf sein eigenes wohllüstiges Thema, das er der Opernwelt als Mittelpunkt des öffentlichen Geschmackes zum Besten gegeben hatte; Spontini aber — starb, und mit ihm ist eine große, hochachtungswerthe und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe gegangen: sie und er gehören nun nicht mehr dem Leben, sondern — der Kunstgeschichte einzig an. —

Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia!

(Die Vestalin.) Als Spontini uns im Spätjahr 1844 in Dresden seine „Vestalin" aufführte, war er außer sich darüber, daß wir die Oper, wie es nach der auf allen deutschen Theatern angenommenen Kürzung geschah, mit dem feurigen, vom Chor accompagnirten Duettsatze des Licinius und der Julia nach deren Rettung ausspielen lassen wollten; er bestand darauf, die der französischen Opera seria ureigenthümliche Schluß-Scene mit heiterem Chor und Ballet noch angefügt zu wissen. Es widerstand ihm durchaus, sein glänzendes Werk auf dem traurigen Begräbnißplatze elend ausgehen zu sehen: die Dekoration mußte wechseln, im heitersten Lichte der Rosenhain der Venus sich zeigen, Priester und Priesterinnen des Amor das glückliche Paar zum Altare geleiten: „Chantez! Dansez!" Anders durfte es nicht sein. Und anders war es (bis zu Auber's „Stummen von Portici") nie bei einer Oper hergegangen: soll schon die Kunst im Allgemeinen „erheitern", so war dieß der Oper ganz besonders aufgegeben. — Bei den von ihm geleiteten Proben war durchgehends die Energie charakteristisch, mit welcher er auf eine oft ausschweifend scharfe Hervorhebung der rhythmischen Accente drang. Den größten Aufenthalt verursachte im ersten Akte die Evolution des Triumphmarsches; vor Allem äußerte der Meister mit lautestem Eifer seine höchste Unzufriedenheit über das gleichgiltige Benehmen des Volkes beim Aufzuge

Spontini: V, 112. 113. — 113. — — IX, 55. V, 123. IX, 55. V, 122. 118.

der Vestalinnen: was er verlangte, war, daß der heilige Respekt der römischen Armee durch ein mit einem Schlage vor sich gehendes Niederstürzen, namentlich aber krachendes Aufschlagen der Speere auf den Boden, mit äußerster Drastik sich kundgeben sollte. Das mußte nun unzählige Male probirt werden; immer aber klapperten einige Speere zu früh oder zu spät; er selbst machte das Manöver einige Male mit dem Taktstock auf dem Pulte; es half nichts, der Krach war nicht dezidirt und energisch genug. Bei allen Sonderbarkeiten, welche Spontini's Direktion der Proben begleiteten, fascinirte der seltene Mann doch Musiker und Sänger in der Art, daß der Aufführung eine ganz ungewöhnliche Aufmerksamkeit gewidmet wurde; und die meist fast burlesken Züge in seinem Gebahren ließen mich doch die ungemeine Energie durchblicken, mit welcher hier, wenn auch in seltsamer Entstellung, ein unserer Zeit fast unkenntlich gewordenes Ziel der theatralischen Kunst verfolgt und festgehalten wurde.

(Ouvertüre zur „Vestalin".) Welche glänzenden und schönen Eigenschaften man diesem interessanten Tonstücke auch zuerkennen muß, so finden sich doch in ihm bereits die Spuren jener leichten und oberflächlichen Manier in der Ausführung der Ouvertüre, welche die vorherrschende der meisten Opernkomponisten geworden ist. Um den dramatischen Gang einer Oper im Voraus zu zeichnen, handelte es sich nicht mehr darum, ein neues, künstlerisch in sich abgeschlossenes, musikalisch konzipirtes Gegenbild zu geben, sondern man las hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als um ihrer Gefälligkeit willen, zusammen, und reihte sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied an. Die zuletzt bezeichnete Manier führte nothwendig zu einem Verfalle, und neigte sich immer mehr der Klasse von Tonstücken zu, welche mit dem Namen „Potpourri" bezeichnet werden. Die Geschichte dieses Potpourri's beginnt, in einem gewissen Sinne, mit der Ouvertüre zur „Vestalin" von Spontini.

(Ferdinand Cortez.) Unter den Eindrücken von besonders lebhafter Natur, die bei Aufführungen edlerer Werke mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikkombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein brachten, entsinne ich mich der Anhörung einer Oper Spontini's („Cortez") in Berlin, unter des Meisters eigener Leitung. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig auch andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen mich mit Ekel erfüllte. Den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontini's verdankte „Rienzi" seine Konzeption und formelle Ausführung: in ihm bestimmte mich überall da, wo mich nicht schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte. — Bei den von Spontini in Dresden geleiteten Proben zur „Vestalin" entsann ich mich der merkwürdigen Präzision und fast erschreckenden Wirkung, mit welcher ähnliche Evolutionen, wie der Triumphmarsch des ersten Aktes, in jener Berliner Aufführung des „Ferdi-

Spontini: V, 118. 122. 119. — I, 248. — VII, 134. 133. 134. 160. IV, 395. V, 118.

nand Cortez" ausgeführt wurden, und begriff, daß die bei uns übliche Weichheit in solchen Manövern einer sehr angelegentlichen Schärfung bedürfen würde, um den hierfür sehr verwöhnten Meister zufrieden zu stellen.

(Olympia.) Selbst allerhöchste Höfe sind für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeits-Feste, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatralischer Feier ausgesucht werden muß, lieber für die „Clemenza di Tito" oder „Olympia" zu bestimmen, als für Weber's „Euryanthe".

Frau von Staël.

Das Buch der Staël über Deutschland: „Die Deutschen sind ein Volk hochsinniger Träumer und tiefsinniger Denker." Frau von Staël fand den Einfluß der Kantischen Philosophie auf Schiller's Geist, auf die Entwickelung aller deutschen Wissenschaft vor: was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu finden? Hat ihn in Frankreich der praktische Materialismus der Geistesbildung des Volkes abgestoßen, so begreift er nun nicht, warum dieses Uebel unter der Pflege der geistlosesten Resultate einer dünkelhaft seichten Naturwissenschaft von Seiten der journalistischen Propaganda dem Volke noch theoretisch beigebracht werden soll.

Heinrich von Stein.

(An Heinrich von Stein.) Ihnen war das sehende Schweigen zu eigen geworden; denn nur aus diesem Schweigen keimt die Kraft der Darstellung des nie Gesehenen. Sie hatten die Geschichte und ihre Vorgänge gesehen und konnten sie nun sprechen lassen, weil Sie nicht eigentlich die Geschichte, noch selbst die Vorgänge, die uns ein ewiges Dunkel bleiben werden, sondern die Personen, die in ihrem Handeln und Leiden ersehenen Personen, sprechen ließen. Jene Geschichte, in welcher es nicht ein Jahrhundert, nicht ein Jahrzehnt giebt, das nicht fast einzig von der Schmach des menschlichen Geschlechtes erfüllt ist, überlassen wir, zur Stärkung ihres steten Fortschritts-Glaubens, den „Anschauungen" unserer Professoren; wir haben es mit den Menschen zu thun, mit welchen, je hervorragender sie waren, die Geschichte zu keiner Zeit etwas anzufangen wußte: ihre Ueberschreitungen des gemeinen Willensmaaßes, zu denen eine leidensschwere Nothwendigkeit sie drängt, sind es, was uns einzig angeht und die Welt mit ihrer Geschichte uns soweit übersehen läßt, daß wir sie vergessen, — die einzig mögliche Versöhnung des Sehenden mit ihr. Und hierdurch haben Ihre Scenen, die man ihrer Ankündigung nach für bloße Abhandlungen in dialogischer Form halten möchte, das wahre dramatische Leben gewonnen, welches uns sofort mit der Freude des Sehens fesselt. Sie behandeln keine Abstrakta: mit Allem was sie umgiebt, treten Ihre Gestalten lebendig, durchaus individuell und unverwechselbar auf uns zu, — hier Katharina von Siena, dort Luther — leibhaftig und vertraut Alle wie diese.

Doch bleibt es unverkennbar, daß die Lust am Dramatisiren Sie nur bestimmte, weil Ihnen Ungeheures am Herzen lag. Das, worüber wir

Spontini: V, 118. — X, 219. — Frau von Staël: VIII, 59. 60. 61. — Heinrich von Stein: X, 412. 413. — 413.

endlich immer weniger gern mehr sprechen und reden, soll aus sich und für sich selbst reden. Es ist wahr, wir haben Anschauungen, und zwar eigentliche, wirkliche, während jene Reichs-Professoren sich der Anschauungen nur aus Sprachverwirrung bedienen, da sie merken, daß sie selbst nicht einmal von Ansichten bei sich reden könnten, sondern höchstens von Meinungen, unter der Anleitung der verschiedenen öffentlichen Meinungen. Unsere Anschauungen von der Welt sind uns aber zu großen, unabweisbar innerlichen Angelegenheiten geworden. Wir fragen uns über das Schicksal dieser so erkannten Welt, und da wir in ihr leiden und leiden sehen, so fragen wir uns nach Heilung oder wenigstens Veredelung der Leiden. Sind wir mit allem Bestehenden zum Untergange bestimmt, so wollen wir auch in diesem einen Zweck erkennen, und setzen ihn in einen würdigen, schönen Untergang. Können wir die Welt nicht aus ihrem Fluche erlösen, so können doch thätige Beispiele der ernsthaftesten Erkenntniß der Möglichkeit der Rettung gegeben werden. Wir haben die Wege zu erforschen, auf welchen uns die Natur selbst mit zart pflegendem und erhaltendem Sinne vorgearbeitet haben dürfte. Diese suchte Goethe auf, und ward uns dadurch ein so beruhigendes und ermuthigendes Vorbild. Nicht fern genug von der in Staat und Kirche erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Uebereinstimmung zu erhalten. Schreiten wir auf solch maaßvollem Wege besonnen vor, so dürfen wir uns dann auch in der Fortsetzung des Lebenswerkes unseres großen Dichters begriffen erkennen, und von seinem segenvollen Zuwinke geleitet uns des „rechten Weges" wohl bewußt fühlen. Nicht brauche ich Sie, mein Freund, zur Theilnahme an solcher Arbeit erst aufzufordern: im besten Sinne sind Sie darin bereits begriffen.

Stuart's.

Als die Stuart's nach England zurückkehrten, brachten sie die französische „Tragédie" und „Comédie" mit: das regelmäßige Theater, welches sie hierfür gründeten, fand aber unter den Engländern keine geeigneten Schauspieler, und vermochte sich nicht zu erhalten; wogegen die unter der Herrschaft der Puritaner zerstreueten Schauspieler der älteren Zeit, in mühsam gesammelten und hochgealterten Ueberresten sich zusammenfanden, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten.

Heinrich von Stein: X, 413. 414. 415. 416. — Stuart's: IX, 196.

Tannhäuser.

Ganz schon nur mit meiner Rückkehr nach Deutschland beschäftigt, lebte ich (im Sommer 1841) nach der Beendigung des „fliegenden Holländers", nur in der ersehnten, nun bald zu betretenden heimischen Welt. In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände. Diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich auf das Heftigste; sie konnte dieß aber auch erst jetzt, wo mir aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede das einfache echte Volksgedicht in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegen trat. Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in jenem Volksbuche gebracht fand. Jetzt gerieth ich darauf, diesem Sängerkriege, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimathlich anwehte, in seiner einfachsten, ächtesten Gestalt auf die Spur zu kommen; dieß führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom „Sängerkriege", das mir glücklicher Weise einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte, verschaffen konnte. Hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte.

Das, wohl nicht glanz- und wärmelose Bild des „Manfred", das meine heimathssehnsüchtige Phantasie mir in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zugeführt hatte, verwischte sich sogleich, als meinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäusers sich darstellte. Jenes Bild war mir von außen vorgezaubert; diese Gestalt entsprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender, und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reichglänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem innern Verlangen zu thun war, und die im plötzlich gefundenen Tannhäuser sich ihm darbot. Hier war eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erscheinung erfaßt, und in einfachen, plastischen Zügen ihn wiederum zur Erscheinung bringt; während dort, in der Geschichte — d. h. nicht wie sie an sich war, sondern wie sie uns einzig kenntlich vorliegt — diese Erscheinung in unend-

Tannhäuser: IV, 331. 332. — 334. 335.

lich bunter, äußerlicher Zerstreutheit sich kundgiebt, und nicht eher zu jener plastischen Gestalt gelangt, als bis das Volksauge sie ihrem Wesen nach ersieht, und als künstlerischen Mythos gestaltet. Dieser Tannhäuser war mir unendlich mehr als Manfred; denn er war der Geist des ganzen gibelinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebenssehnsüchtigen Künstlers. Mit der „Sarazenin" war ich im Begriffe gewesen, mehr oder weniger in die Richtung meines „Rienzi" mich zurückzuwerfen: erst der überwältigende, mein individuelles Leben bei weitem energischer erfassende Stoff des Tannhäusers erhielt mich im Festhalten der mit Nothwendigkeit eingeschlagenen neuen Richtung.

Nach fast dreijährigem Aufenthalte, verließ ich, neunundzwanzig Jahre alt, Paris. Meine direkte Reise nach Dresden führte durch das thüringische Thal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich, bereits verfolgt, von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschand warf, das ich damals mit so warmer Heimathsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte! — — Ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung meines Rienzi zu betreiben. Vor dem wirklichen Beginne der Proben machte ich noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge: dort verfaßte ich den vollständigen scenischen Entwurf des „Tannhäuser". Bevor ich an seine Ausführung gehen konnte, sollte ich mannigfach unterbrochen werden.

(Entstehung des Werkes.) Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte. Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich meinem Gefühle nur in der Gestalt Dessen dar, was unsere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; wandte ich mich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte sich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich wie künstlerisch, nothwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangen Anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte? — Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Gestalt des „Tannhäusers" mahnend wiederkehrte, und mich zur Vollendung seiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser's

Tannhäuser: IV, 335. — 336. — — 342. 343.

entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten. Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurtheil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dieß fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit: — dieß Wissen sollte ich mir erst noch erwerben.

Ein schönes und ernstes Ereigniß wirkte auf die Stimmung, in welcher ich am Ende des Jahres 1844 die Komposition des „Tannhäuser" beendigte, in der Art ein, daß es die aus vielfachem äußeren Verkehr mir erwachsenden Zerstreuungen vortheilhaft neutralisirte. Es war die im December d. J. glücklich ausgeführte Uebersiedelung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. — Ich hatte mit meiner Arbeit einen neuen Entwickelungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer" eingeschlagenen Richtung zurückgelegt. Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.

(Dichtung und Musik.) Ungleich stärker, als im fliegenden Holländer, ist die Handlung im „Tannhäuser" aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die entscheidende Katastrophe geht hier ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört. Ist der Trieb, seine Absicht verständlich mitzutheilen, der wahrhaft gestaltunggebende im Künstler, so wird seine Thätigkeit nothwendig durch die Eigenthümlichkeit Dessen bestimmt, von dem er seine Absicht verstanden wissen will. Steht ihm als solcher eine unbestimmte, nie deutlich erkennbare, in ihren Neigungen nie sicher zu erfassende, daher auch nie von ihm selbst wirklich zu verstehende, Masse gegenüber, wie wir sie im heutigen Theaterpublikum vorfinden, so wird der Künstler nothwendig auch für die Darlegung seiner Absicht zu einer verschwimmenden, in das Allgemeine oft willenlos sich verlierenden, undeutlichen Gestaltung bestimmt. Richtete ich hingegen meinen Mittheilungsdrang unwillkürlich an die Empfänglichkeit mir vertrauter, gleichfühlender, bestimmter Individuen, so gewann ich hierdurch die Fähigkeit eines sichereren, deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hierbei mit reflektirter Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte immer mehr von mir ab; trennte die Umgebung von dem Gegenstande schärfer ab, hob diesen desto deutlicher hervor, und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung, zu plastischen Gestalten zu verdichten.

Tannhäuser: IV, 343. 344. — II, 55. IV, 348. 349. — — VII, 163. IV, 347. 348.

In meinen früheren Opern war ich rein durch die traditionelle oder moderne Melodie bestimmt: noch im „fliegenden Holländer" bestimmte mich der gewohnte Melismus so sehr, daß ich sogar die Gesangskadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dieß Jedem, der auf der anderen Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem fliegenden Holländer meine neue Richtung in Bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte. In der ferneren Entwickelung meiner Melodie entzog ich mich allerdings immer bestimmter jenem Einflusse, und zwar ganz in dem Maaße, als nur noch die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck mich bestimmte; dennoch ist auch hier, und namentlich noch im „Tannhäuser", die vorgefaßte Form der Melodie, d. h. die als nothwendig gefühlte Absicht, die Rede eben als Melodie kundzugeben, noch deutlich erkennbar. Ich wurde, wie ich mir später klar geworden bin, zu dieser Absicht noch durch eine Unvollkommenheit des modernen Verses gedrängt, in dem ich eine natürliche Nahrung und Bedingung für die sinnliche Kundgebung des musikalischen Ausdruckes als Melodie noch nicht finden konnte. Der Rhythmus des modernen Verses ist ein nur eingebildeter, und am deutlichsten mußte dieß der Tonsetzer empfinden, der eben nur aus diesem Verse den Stoff zur Bildung der Melodie nehmen wollte. Ich war diesem Verse gegenüber genöthigt, der melodischen Rhythmik entweder gänzlich zu entrathen, oder, sobald ich vom Standpunkte der reinen Musik aus das Bedürfniß nach ihr empfand, den rhythmischen Bestandtheil der Melodie, nach willkürlich melodischer Erfindung eben aus der absoluten Opernmelodie zu entnehmen, und ihn dem Verse oft künstlich aufzupfropfen. Ueberall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetischen Rede so vorwiegend bestimmte, daß ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, mußte diese Melodie fast allen rhythmischen Charakter verlieren; und bei diesem Verfahren war ich unendlich gewissenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürliche Rhythmik zu beleben suchte.

Ich gerieth hierbei in die innigste, und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde dramatische Melodie zu rechtfertigen ist.

(Die Charaktere.) Als das mir Wesentlichste im Charakter meines „Tannhäuser" bezeichne ich das stets unmittelbar thätige, bis zum stärksten Maaße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaften Kontrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Aeußerung dieses Erfülltseins zu erkennen giebt.

Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur „ein wenig", sondern Alles voll und ganz. Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt; mit dem bestimmtesten Gefühle von der Nothwendigkeit seiner Losreißung von ihr zerbricht er, ohne im Mindesten die Göttin der Liebe zu schmähen, die Bande, die an sie ihn fesselten. Mit vollster Rückhaltslosigkeit giebt er sich dem überwältigenden Eindrucke der wiederbetretenen heimischen

Tannhäuser: IV, 395. 397. 398. — 398. — — V, 195. — 195. 196.

Natur, der traulichen Beschränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem thränenreichen Ausbruche eines kindlich religiösen Reuegefühles hin; der Ausruf: „Allmächtiger, Dir sei Preis! groß sind die Wunder Deiner Gnade!“ ist der unwillkürliche Erguß einer Empfindung, die sein Herz bis auf die innerste Wurzel mit unwiderstehlicher Gewalt einnimmt. So stark und aufrichtig ist diese Empfindung und das gefühlte Bedürfniß der Aussöhnung mit der Welt — doch der Welt im größesten und weitesten Sinne —, daß er der Begegnung seiner früheren Genossen, und ihrer angebotenen Versöhnung mit ihm, scheu und abstoßend ausweicht: nicht Rückkehr will er, sondern Vordringen bis zu einem ebenso Großen und Erhabenen, als es sein neu gewonnenes Gefühl von der Welt ist. Dieß Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen „Elisabeth“ genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzesschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeth's zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. Ganz und gar von diesem nie erfahrenen neuesten Eindrucke überwältigt, jauchzt er in wonnigster Lebenslust auf, stürmt er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner, dumpfer Traum liegt alles Vergangene nur noch vor seiner Seele; kaum weiß er sich seiner zu erinnern: nur Eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieser Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. — Mit diesem Feuer, dieser Inbrunst, genoß er einst die Liebe der Venus, und unwillkürlich muß er erfüllen, was er ihr beim Abschiede frei gelobte: „gegen alle Welt fortan ihr muthiger Streiter zu sein“. Diese Welt säumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr, wo der Stolze an sich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der Mensch für sein Dasein nur Berechtigung durch Anerkennung der Nothwendigkeit einer unendlichen Vermittelung seiner unwillkürlichen Empfindungen für die Kundgebung durch den, alle Gestaltung beherrschenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuser, der nur des unmittelbarsten Ausdruckes seiner aufrichtigsten, unwillkürlichsten Empfindungen mächtig ist, muß sich zu dieser Welt im schroffsten Gegensatze finden, und seinem Gefühle muß dieß so stark bewußt werden, daß er, um seiner Existenz willen, auf Tod und Leben diesen seinen Gegensatz zu bekämpfen hat. Diese eine Nothwendigkeit wird einzig nur noch von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt; um ihr zu genügen, vergißt er Alles um sich her, jede Rücksicht läßt er fahren: und doch kämpft sein Gefühl nur für seine Liebe zu Elisabeth, als er endlich hell und laut sich als Ritter der Venus bekennt. Hier steht er auf der höchsten Höhe seines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit seiner Entzückung, mit der er einsam einer ganzen Welt trotzig entgegensteht, zu erschüttern, als die einzige Erscheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen seine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das sich aus Liebe für ihn opfert. — Aus dem Uebermaaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, sehnte er sich nach — Schmerz:

Tannhäuser: V, 196. 197.

diese tief menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm leidet, wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Sein Verlangen ist erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne ebenso überschwängliche Schmerzen, als zuvor seine Freuden überschwänglich waren. Aber diese Schmerzen sind dennoch keine gesuchten, willkürlich aufgenommenen; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt brachen sie durch das Mitgefühl in sein Herz ein, daß nun mit der ganzen Energie seines Wesens sie, bis zur Selbstvernichtung nährt. Hier nun äußert sich seine Liebe zu Elisabeth in dem ungeheuren Unterschiede von seiner Liebe zu Venus: sie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in die Brust dringt, sie muß er durch furchtbarste Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu versöhnen suchen, und wenn er diese Versöhnung im schmerzlichsten Todesaugenblicke auch von Ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Lust ertrüge? Vor jener Welt, der er soeben noch als Todfeind siegesjubelnd gegenüberstand, wirft er sich mit williger Inbrunst in den Staub, um von ihren Füßen sich zertreten zu lassen. Nicht gleicht er so den Pilgern, die um ihres eigenen Heiles willen sich gemächliche Büßungen auferlegen: nur „um ihr die Thräne zu versüßen, die sie um den Sünder geweint“, sucht er unter den schrecklichsten Qualen den Weg zu seinem Heile, da dieses Heil in nichts Anderem bestehen kann, als jene ihm geweinte Thräne versüßt zu wissen. Wir müssen ihm glauben, daß mit solcher Inbrunst noch nie ein Pilger nach dem Heile verlangte; je aufrichtiger und vollständiger aber seine Zerknirschung, sein Bußgefühl und Heiligungsverlangen war, desto furchtbarer mußte ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzlosigkeit übermannen, die sich am Ziele des Heilweges darstellten. Gerade bei der höchsten Wahrhaftigkeit seiner Empfindung, die sich nicht auf ihn und sein besonderes Seelenheil, sondern auf die Liebe zu einem anderen Wesen, somit auf dieß geliebte Wesen selbst bezog, mußte endlich sein Haß gegen diese Welt, die aus ihren Axen hätte gerathen müssen, wenn sie ihn und die Liebe freisprechen wollte, in die hellsten Flammen aufschlagen, und diese Flammen sind es, die als Gluthen der Verzweiflung sein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, ist er nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchsten Aufrichtigkeit seiner Empfindungen das Recht des Daseins abspricht; und nicht aus Sehnsucht nach Freude und Lust sucht er wieder den Venusberg auf, sondern der Haß gegen jene Welt, der er Hohn sprechen muß, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um sich vor dem Blicke seines „Engels“ zu verbergen, dessen „Thräne zu versüßen“ die ganze Welt ihm nicht den Balsam bieten konnte. — So liebt er Elisabeth; und diese Liebe ist es, die sie erwidert. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotze den Geliebten in ihr Gebet schloß, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes, sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und Jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muß ihn selig sprechen. —

Tannhäuser: V, 197. 198. 199.

Ich erkläre nun, daß keinem, selbst nicht dem bedeutendsten Schauspieler unserer und der vergangenen Zeiten, die Aufgabe einer vollkommenen Darstellung des Tannhäuser, wie ich sie nach der voranstehenden Charakteristik verlange, zu lösen gelingen kann, und antworte nun der Frage, wie ich es für möglich halte, daß ein Opernsänger sie lösen solle, einfach dahin, daß eben nur der Musik der Entwurf solch' einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur, eben durch die Musik, ein dramatischer Sänger sie zu lösen im Stande sein kann. Wo der Schauspieler in den Mitteln der Rezitation vergebens nach dem Ausdruck suchen würde, der ihm einen solchen Charakter gelingen lassen sollte, bietet sich dieser Ausdruck ganz von selbst in der Musik dem Sänger dar, und von diesem verlange ich daher nur, daß er mit rückhaltsloser Wärme auf die von mir ihm gebotene Aufgabe eingehe, um gewiß zu sein, daß er sie auch lösen werde. — Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung als Opernsänger verlangen; als solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken. Er würde alsdann vor Allem im Tannhäuser nicht die Energie seines Wesens begreifen, und ihn zu einem haltlosen, hin und her schwankenden, schwachen und unmännlichen Charakter machen, da für einen oberflächlichen Hinblick die Verführung zu einer solchen falschen Auffassungsweise (die ihn dem „Robert der Teufel" etwa verwandt erscheinen ließe) allerdings vorhanden sein dürfte. Nichts könnte aber das ganze Drama unverständlicher machen und den Hauptcharakter mehr entstellen, als wenn Tannhäuser schwach, oder gar ab und zu „gutmüthig", bürgerlich fromm, und höchstens als mit einigen lüderlichen Neigungen behaftet, dargestellt würde. Dieß glaube ich mit der vorhergehenden Charakterisirung seines Wesens dargethan zu haben; und da ich alles Verständniß meines Werkes mir namentlich nur davon erwarten kann, daß die Hauptrolle dieser Charakterisirung entsprechend aufgefaßt und dargestellt werde, so möge der Sänger des Tannhäuser begreifen, welche ungewöhnliche Anforderung ich an ihn stelle, zu welchem freudigen Danke er mich aber auch verpflichten müsse, wenn er meine Absicht vollkommen verwirklicht. Ich erkläre ihm unumwunden, daß eine durchaus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was er in seiner Kunst leisten kann.

Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Elisabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle, die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert.*) Das Schwierige für die Elisabeth ist dagegen,

*) Die Scene zwischen Tannhäuser und Venus mißglückte in der (ersten Dresdener) Darstellung vor Allem, weil es nicht gelungen war, eine durchaus geeignete Darstellerin für die schwierige Rolle der Venus zu finden. Was mir in Bezug auf diese Scene in Dresden trotz der Mitwirkung einer größten Künstlerin nicht glückte, gelang dagegen später vollkommen in Weimar, wo sich für die Venus eine

daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verrathen, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. Nur die Darstellerin kann meiner Absicht genügen, welche die wunderbar schmerzliche Situation der Elisabeth, vom ersten heftig erwachenden Keime ihrer Neigung zu Tannhäuser, durch alle Phasen des Wachsthumes bis zum endlichen Erblühen der todesduftigen Blume — wie sie im Gebete des dritten Aktes aufgeht — mit den feinsten Organen einer ächt weiblichen Empfindung nachzufühlen vermag.

Die Partien der Männer sind minder schwer und selbst Wolfram, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Theiles unseres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Theilnahme sicher zu sein. Ihm hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemüthes zu machen: er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor Allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder, als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie, den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster Gesang im „Sängerkrieg", der die Entwickelungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolfram's enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Uebung wird es bedürfen, das Organ zu dem nöthigen mannigfaltigen Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann.

(Einzelne scenische Anleitungen.) Daß es sich bei dem Tanz im Venusberge nicht um einen Tanz, wie er in unseren Opern und Balleten üblich ist, handelt, brauche ich wohl nicht erst zu bedeuten: der Balletmeister, dem man die Zumuthung stellte, zu dieser Musik eine solche Tanzscene zu arrangiren, würde uns bald eines Andern belehren, und die Musik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, ist ein Zusammenfassen alles Dessen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunst zu leisten vermag: ein verführerisch wildes und hinreißendes Chaos von Gruppirungen und Bewegungen, vom weichsten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkensten Ungestüm jauchzender Ausgelassenheit. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Scene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Ballet-

Darstellerin vorfand, die als Künstlerin überhaupt mit meiner Dresdener sich gewiß durchaus nicht messen konnte, gerade aber für diese Rolle so günstig disponirt war, daß sie, in vollster Unbefangenheit, mit einer Wärme ihre Aufgabe löste, daß gerade diese in Dresden so peinliche Scene hier den hinreißendsten Eindruck hervorbrachte.

Tannhäuser: V, 202. 178. — 202. 203. — — 190. VIII, 386. — Anm.: V, 170.

meister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bakchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bakchantenzüge Entsprechendes, kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Corps ausführen lassen sollte. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster ‚Sujets'; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den ‚Cancan', und wären verloren." — Gewiß ist die Aufgabe nicht leicht zu lösen, und die gewünschte chaotische Wirkung hervorzubringen bedarf es ohne Zweifel der sorgsamsten künstlerischen Anordnung der feinsten Details. In der Partitur ist der Verlauf dieser wilden scenischen Situation nach den wesentlichen Zügen mit Bestimmtheit angegeben, und ich muß Denjenigen, der sich der Herstellung dieser Scene unterzieht, dringend ersuchen, trotz aller Freiheit der Erfindung, die ich ihm lasse, genau die angegebenen Hauptmomente fest zu halten; ein öfteres Anhören der Musik, vom Orchester vorgetragen, wird dem irgend Erfahrenen am besten die Erfindungen zuführen, die er, um der Musik zu entsprechen, für die Anordnung der Scene zu machen hat.

Der Einzug der Gäste auf Wartburg muß in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freiesten Formen, nachgeahmt sein; fern sei jede peinliche Regelmäßigkeit der sonst herkömmlichen Marschordnungen; je mannigfaltiger und zwangloser die Gruppen der Eintretenden, als gesonderte Familien- und Freundeskomplexe, vertheilt sind, desto einnehmender wird die Wirkung des ganzen Einzuges sein. Jede der anlangenden Ritter und Frauen werden vom Landgrafen und Elisabeth freundlich und würdevoll begrüßt, wobei natürlich keine sichtbare Nachahmung des Sprechens stattfinden darf, was unter allen Umständen in einem musikalischen Drama streng verpönt zu sein hat. Eine überaus wichtige Aufgabe in diesem Sinne ist dann der ganze Verlauf des S ä n g e r k r i e g e s, die zwanglose Gruppirung der Zuhörer, und namentlich die Kundgebung ihrer wechselnden und wachsenden Theilnahme an dem Hauptvorgange. Hier zeige sich der Regisseur in seiner vollen Kunst; denn nur durch seine geistvollsten Anordnungen kann diese kombinirte Scene zur rechten Wirkung gelangen. — Die Scene, wo Elisabeth zu Tannhäuser's Schutz sich den Rittern entgegenwirft: gerade in solchen Scenen bestimmte mich das Gefühl der höchsten Wahrheit und die Natur der Dinge zur vollendetsten Anwendung aller mir zu Gebote stehenden Kunst: die Größe der Situation wird nur dadurch wiedergegeben, daß die auf Tannhäuser Eindringenden nicht wie Kinder von ihm zurückgescheucht werden; ihr Zorn, ihre Wuth, die bis zum augenblicklichen Morde des Geächteten sich anläßt, darf sich nicht im Handumkehren wenden, sondern Elisabeth hat die furchtbarste Kraft der Verzweiflung anzuwenden, um das empörte Meer der Männer zur Ruhe, ihre Herzen endlich zur Gerührtheit zu bringen. Daran erst ermißt sich der Zorn und die Liebe als wahrhaft groß: und gerade diese nur sehr allmähliche Beruhigung der höchsten Aufge-

Tannhäuser: VIII, 386. V, 190. 191. — 189. 190. B. I, 162. 163.

regtheit, rechne ich mir, wie ich sie in dieser Scene darstellte, zum größten Verdienste im Interesse der dramatischen Wahrheit an.

Aehnlich (wie den Einzug der Gäste) hat der Regisseur die Aufzüge der Pilger im ersten und dritten Akte zu leiten: je freier und natürlicher hier die Gruppen wechselvoll vertheilt sind, desto entsprechender wird meiner Absicht genügt. Die Ausführung des Gesanges der jüngeren Pilger am Schlusse des dritten Aktes muß ich zum wesentlichen Theile mit von den besonders geschickten Anordnungen der Scene abhängig erklären.

Tannhäuser-Aufführungen.

(Dresdener Aufführung 1845.) Mit großen Hoffnungen von Seiten der Direktion, und mit nicht unbedeutenden Opfern, die sie der gewünschten Erfüllung dieser Hoffnungen brachte, ward diese Aufführung vorbereitet. Das Publikum hatte mir mit der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi und in der kälteren des fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die Aufführung des „Tannhäuser". Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, es mir zur Theilnahme zu gewinnen, nämlich — wenn ihm das Verständniß erschlossen würde: hier fühlte ich aber zum ersten Male mit größter Bestimmtheit, daß der bei uns üblich gewordene Charakter der Opernvorstellungen durchaus Dem widerstreite, was ich von einer Aufführung forderte. In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite, oder gar wohl ganz beiläufige Stellung ein; meine Forderung ging nun aber geradesweges auf das Entgegengesetzte aus: ich verlangte in erster Linie den Darsteller und den Sänger nur als Helfer des Darstellers.

Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer nur noch die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete. Ich hatte alle Bemerkungen, welche auf das Verständniß der Situationen und auf die dramatische Aktion überhaupt Bezug hatten, mit der größten Genauigkeit aus der Partitur in die Partien der Sänger eintragen lassen, und mußte dann in der Aufführung mit Entsetzen gewahren, daß sie alle unbeachtet gelassen worden waren. Ich mußte z. B. sehen, daß mein Tannhäuser im Sängerstreite die Hymne auf die Venus — an die Elisabeth richtete, die Worte: „wer dich mit Gluth in seinen Arm geschlossen, was Liebe ist, weiß der, nur der allein!" — der keuschesten Jungfrau vor einer ganzen Versammlung in das Gesicht schrie. Was konnte und mußte unter solchen Umständen der Erfolg sein? Daß das Publikum mindestens konfus blieb und nicht wußte, woran es war. In Wahrheit habe ich damals in Dresden erfahren, daß das Publikum erst durch das ausführliche Textbuch mit dem dramatischen Inhalte der Oper vertraut wurde, und so — durch

---

Tannhäuser: B. I, 163. — V, 190. — Aufführungen: IV, 357. 358. — V, 173.
B. I, 79. 80.

Abstraktion von der eigentlichen Vorstellung, durch eigene Zuthat der Phantasie erst auch die Vorstellung verstehen lernte. — Als ich in Dresden nach der ersten Vorstellung des Tannhäuser den Strich im großen Adagio des zweiten Finale's machte, strich ich in der vollsten Verzweiflung in meinem Herzen überhaupt all' meine Hoffnungen auf den Tannhäuser durch, weil ich sah, daß Tichatscheck ihn nicht begreifen konnte und somit noch weniger ihn darzustellen vermochte! Daß ich diesen Strich machen mußte, hieß für mich so viel als überhaupt der Absicht, meinen Tannhäuser zu einem innigen Verständnisse zu bringen, entsagen. Nachdem zuvor Alles um Elisabeth, die Mittlerin, sich gruppirte, sie den Mittelpunkt einnahm und Alle nur auf sie hören oder ihr nachsprechen und -singen, stürzt Tannhäuser, der sich seines furchtbaren Frevels inne wird, in die furchtbarste Zerknirschung zusammen, und — als er wieder Worte des Ausdruckes findet, die ihm zunächst noch versagen, weil er wie bewußtlos am Boden liegt, — wird er plötzlich zur einzigen Hauptperson; und Alles gruppirt sich nun so um ihn, wie zuvor um Elisabeth. Alles Uebrige tritt zurück, alles begleitet gewissermaaßen nur ihn, wenn er singt: „Zum Heil den Sündigen zu führen u. s. w." In diesem Gesange liegt die ganze Bedeutung der Katastrophe des Tannhäuser; ja, das ganze Wesen des Tannhäuser, was ihn mir zu einer so ergreifenden Erscheinung machte, liegt einzig hierin ausgesprochen. Sein ganzer Schmerz, seine blutige Bußfahrt, alles quillt aus dem Sinne dieser Strophen: ohne sie hier, und gerade hier, so vernommen zu haben, wie sie vernommen werden müssen, bleibt der ganze Tannhäuser unbegreiflich, eine willkürliche, schwankende, erbärmliche Figur. Der Anfang seiner Erzählung im letzten Akte kommt zu spät, um das zu ersetzen, was hier wie ein Gewitter in unser Gemüth dringen muß! Nicht nur der Schluß des zweiten Aktes, sondern der ganze dritte Akt, ja in einem gewissen Sinne das ganze Drama, wird nur nach seinem wahren Inhalte wirksam, wenn der Mittelpunkt des ganzen Drama's, um den sich dieses wie um seinen Kern entwickelt, in jener Stelle deutlich und klar zur Erscheinung kommt. — Und diese Stelle, den Schlüssel zu meinem ganzen Werke, mußte ich in Dresden von der zweiten Aufführung an auslassen. Was konnte mich dazu bestimmen? Die Antwort hierauf dürfte leicht die ganze Leidensgeschichte enthalten, die ich in meiner Stellung als Dichter und Musiker unseren Opernzuständen gegenüber zu durchleben hatte. Erst wenn meine Forderung an den Darsteller und Sänger erfüllt war, mußte ich einsehen, daß überhaupt von dem Eindrucke des mitgetheilten Gegenstandes die Rede sein konnte; daß dieser Eindruck aber unbedingt nur ein ganz verwirrter sein mußte, wenn die Erfüllung jener Forderung von keiner Seite her bewerkstelligt wurde. So mußte ich mir in Wahrheit wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hineinredet, und von dieser verstanden zu werden vermeint; denn ich redete öffentlich von Dingen, die um so unverständlicher bleiben mußten, als die Sprache nicht einmal verstanden ward, in der ich sie kundgab.

Das allmählich entstehende Interesse eines Theiles des Publikums für mein Werk dünkte mich so als die gutmüthige Theilnahme befreundeter Men-

schen an dem Schicksale eines theuren Wahnsinnigen: diese Theilnahme bestimmt uns, auf die Irrereden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entrathen, in diesem entrathenen Sinne ihm endlich wohl auch zu antworten, um so seinen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen; selbst Gleichgiltigere drängen sich dann wohl herbei, denen es eine pikante Unterhaltung gewährt, die Mittheilungen eines Wahnsinnigen zu vernehmen, und an den ab und zu verständlichen Zügen seines Gespräches in eine spannende Ungewißheit darüber zu gerathen, ob der Wahnsinnige plötzlich vernünftig oder ob sie selbst verrückt geworden seien. So und nicht anders begriff ich von nun an meine Stellung zum eigentlichen „Publikum". Dem mir geneigten Willen der Direktion, und vor Allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen; jedem Einsichtsvollen gebe ich aber zu beurtheilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf" des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Theil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigentlichen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen!

(Der „Tannhäuser" in Paris, 1861.) Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten Lohengrin gab, blieb mir verschlossen. Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen gerieth, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Inneren in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten. Mein Unternehmen, in Paris mich zu Gehör zu bringen, ward mir zu allernächst durch das unabweisliche Bedürfniß, mit den organischen Mitteln meiner Kunst wieder in eine anregende Berührung zu treten, eingegeben; worauf ich zuerst sann, war, von einer auszuwählenden deutschen Truppe dort meine Werke (ich gestehe: namentlich für mich) zur Aufführung zu bringen. Doch nicht nur die bald erkannte Unmöglichkeit der Ausführung dieses Planes, sondern auch die ebenso erwogene Möglichkeit, mit einem bisher mir fernstehenden fremden Elemente für den Gewinn des mir nöthigen künstlerischen Ausdruckes mich zu befreunden, erhielt meine ferneren Entschlüsse in einem durch die Umstände sehr erklärlich veranlaßten Schwanken, welches sich durch die ziemlich bekannt gewordene, mir auf das Ueberraschendste zugeführte Unternehmung der Aufführung meines „Tannhäuser" in der französischen Oper entschied. Der Kaiser, dem eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin die empfehlendste Auskunft über diese meine am meisten genannte Oper gab, erließ den Befehl zu ihrer Aufführung in der Académie impériale de musique. Sie kennen genauer, in welche neue, sonderbare Verwirrungen mich diese mit ziemlichem Geräusch in Europa begleitete Unternehmung verwickelte; sie kostete mich ein tief zerstreuendes Jahr

Tannhäuser: Aufführungen: IV, 359. V, 174. — — VI, 377. 381. VII, 185. B. Bl. 1890, 175. (1865.)

meines Lebens. Das Bild einer vollständigen, ja idealen Aufführung, fast gleichviel von welchem meiner Werke, hatte mich seit langem, seit meinem Zurückziehen von unserem Operntheater, ernstlich beschäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote gestellt, sollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung stehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung im Stande gewesen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünstigung auf deutschem Boden zu verschaffen. Gestehe ich es offen, dieser Gedanke erfüllte mich mit großer Wärme, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. Hatte ich mein ganzes Augenmerk demnach einzig auf die Aufführung gerichtet, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden dessen, daß eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direktion des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte. Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publikums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgiltig: während ich mit einem großen Erfolge, wäre er selbst möglich gewesen, nicht eigentlich gewußt hätte, was anfangen, fühlte ich mich mitten unter dem Wüthen des entsetzlichsten Mißerfolges wie von einer verderblichen Störung befreit, die mich bis dahin auf meinem wahren Wege aufgehalten hatte.

Seit meiner Rückkehr aus dem Exil traf ich in Deutschland allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten; namentlich schien den Theaterleitungen es auf das Innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Nur das Hamburger Theater lud mich einmal ein, einer fünfzigsten Aufführung meines „Tannhäuser“ beizuwohnen, um bei dieser Gelegenheit die Ovationen in Empfang zu nehmen, welche man soeben dort Herrn Gounod für seinen „Faust“ erwiesen, und nun aus reiner Unparteilichkeit auch für mich in Bereitschaft hielt!

(Schnorr als „Tannhäuser“.) Die Anwesenheit Ludwig Schnorr's in München, im März 1865, veranlaßte eine, im Uebrigen nicht weiter vorbereitete, Aufführung des „Tannhäuser“, in welcher er mit einer Theaterprobe die Hauptrolle übernahm. Ich konnte mich nur der mündlichen Besprechung bedienen, um über die von ihm erwartete Darstellung dieser allerschwierigsten meiner dramatischen Sängeraufgaben mich mit ihm zu verständigen. Im Allgemeinen theilte ich meine betrübende Erfahrung davon mit, wie unbefriedigend der bisherige Theatererfolg meines „Tannhäuser“ aus dem Grunde der stets noch ungelöst, ja unbegriffen gebliebenen Hauptpartie für mich ausgefallen sei. Als Grundzug derselben bezeichnete ich ihm höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung, ohne jede eigentliche gemüthliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel. Ich verwies ihn zur Feststellung dieses Typus seiner Darstellung auf die Bedeutung der ersten Scene mit Venus; sei die beabsichtigte erschütternde Wirkung dieser

Tannhäuser: Aufführungen: 175. VII, 187. 188. 189. B. Bl. 1890, 175. — VI, 382. 384. — — VIII, 227.

Scene verfehlt, so sei auch das Mißglücken der ganzen Darstellung begründet, welche dann kein Stimmjubel im ersten Finale, kein Aufbäumen und Losbrechen beim Bannfluche im dritten Akte mehr zur richtigen Wirkung zu bringen vermöge. Meine neue Ausführung dieser Venus-Scene, welche mir durch eben diese erkannte und in dem ersten Entwurfe noch nicht deutlich genug ausgedrückte Wichtigkeit derselben später eingegeben worden, war in München damals noch nicht einstudirt; Schnorr mußte sich noch mit der älteren Fassung behelfen: desto mehr sollte es ihm angelegen sein, durch die Energie seiner Darstellung den hier, mehr noch eben nur dem Sänger allein überlassenen, Ausdruck des qualenvollen Seelenkampfes zu geben, und er werde dieß meinem Rathe nach ermöglichen, wenn er alles Vorangehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entscheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!“ hin, auffasse. Ich sagte ihm, dieses „Maria!“ müsse mit solcher Gewalt eintreten, daß aus ihm das sofort geschehende Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entzückung in das heimische Thal, als die nothwendige Erfüllung einer unabweislichen Forderung des auf äußerste Entscheidung hingedrängten Gefühles, schnell sich verständlich mache. Mit diesem Ausrufe habe er die Stellung des in erhabenster Extase Entrückten angenommen, und in ihr solle er nun, mit begeistert dem Himmel zugewandtem Blicke, regungslos verbleiben, ja sogar bis zur Anrede durch die später auftretenden Ritter nicht die Stelle wechseln. Wie er diese, noch von einem sehr renommirten Sänger einige Jahre vorher als unausführbar mir zurückgewiesene Aufgabe zu lösen habe, würde ich während dieser Scene selbst auf der Bühne, wo ich mich neben ihm aufstellen werde, in der Theaterprobe unmittelbar angeben. Hier stellte ich mich nun dicht zu ihm und flüsterte ihm, Takt für Takt der Musik und den umgebenden Vorgängen der Scene vom Liede des Hirten bis zum Vorüberzug der Pilger folgend, den inneren Vorgang in den Empfindungen des Entzückten zu, von der erhabensten vollständigen Besinnungslosigkeit bis zur allmählich erwachenden Besinnung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich durch die Belebung des Gehöres, während er, wie um das Wunder nicht zu zerstören, dem vom Innewerden des Himmelsäthers entzauberten Blicke der Augen die altheimische Erdenwelt wieder zu erkennen noch verwehrt; unverwandt den Blick nur nach oben gerichtet, hat nur das physiognomische Spiel des Gesichtsausdruckes, endlich die mild nachlassende Spannung der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Rührung der Wiedergeburt zu verrathen, bis jeder Krampf vor der göttlichen Ueberwältigung weicht, und er mit dem endlich hervordringenden Ausrufe: „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!“ demüthig zusammenbricht, Mit dem Antheil, den er dann selbst leise am Gesange der Pilger nimmt, senkt sich der Blick, das Haupt, die ganze Haltung des Knieenden immer tiefer, bis er, von Thränen erstickt, in neuer, rettender Ohnmacht, bewußtlos, mit dem Gesicht am Boden, ausgestreckt liegt. — In gleichem Sinne ihm leise mich mittheilend, blieb ich die ganze Probe über Schnorr zur Seite. Meinen geflüsterten sehr kurzen Angaben und Andeutungen antwortete seinerseits ein ebenso leiser, flüchtiger Blick von einer begeisterten Innigkeit, welche,

---

Tannhäuser: Aufführungen: VIII, 227. 228. 229.

mich des wundervollsten Einverständnisses versichernd, selbst wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk erweckte, so daß ich an einem allerdings unerhörten Beispiele inne ward, von welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller unmittelbarer Verkehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Begabungen sich vollkommen ergänzen.

Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den „Tannhäuser". Auch nach der am anderen Abende stattgefundenen Aufführung fiel kaum noch ein Wort darüber, besonders kein Wort des Lobes und der Anerkennung meinerseits; ich hatte an diesem Abende durch die ganz unbeschreiblich wundervolle Darstellung meines Freundes hindurch einen Blick in mein eigenes Schaffen geworfen, wie er wohl selten, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden. Hier tritt dann eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in ehrfurchtsvollem Schweigen zu verhalten hat.

Mit dieser einen, nie wiederholten Darstellung des „Tannhäuser" hatte Schnorr meine innigste künstlerische Absicht durchaus verwirklicht, das Dämonische in Wonne und Schmerz verlor sich keinen Augenblick; die, so oft vergebens von mir begehrte, entscheidend wichtige Stelle des zweiten Finale's: „Zum Heil den Sündigen zu führen, u. s. w.", welche von jedem Sänger ihrer großen Schwierigkeit, von jedem Kapellmeister des gewohnten „Streichens" wegen hartnäckig ausgelassen wird, trug zum ersten und einzigsten Male Schnorr mit dem erschütternden und dadurch heftig rührenden Ausdrucke vor, welcher plötzlich den Helden aus einem Gegenstande des Abscheues zum Inbegriffe des Mitleidswerthen macht. Durch das leidenschaftliche Rasen der Zerknirschung während des heftig bewegten Schlußsatzes des zweiten Aktes, und durch seinen dem entsprechenden Abschied von Elisabeth, war sein Erscheinen als Wahnsinniger im dritten Akte richtig vorbereitet; aus dem Erstarren löste sich desto ergreifender die Rührung los, bis der erneute Ausbruch des Wahnsinnes fast mit derselben dämonisch zwingenden Gewalt die zauberhafte Wiedererscheinung der Venus hervorrief, wie im ersten Akte der Anruf der Maria die christlich heimathliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen hatte. Schnorr war in diesem letzten Verzweiflungsrasen wahrhaft entsetzlich, und ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im Lear zu größerer Gewalt sich gesteigert haben können.

Der Eindruck hiervon auf das Publikum ward für mich sehr belehrend. Vieles, wie die fast stumme Scene nach der Entzauberung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und veranlaßte stürmische Ausbrüche der ungetheilten allgemeinen Empfindung. Im Ganzen nahm ich jedoch mehr nur Erstaunen und Verwunderung wahr; namentlich das ganz Neue, wie die besprochene, sonst immer ausgelassene Stelle im zweiten Finale, wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst geistig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradesweges darüber belehren zu lassen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuser auf meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, daß die bisherige, wenn auch mir nicht genügende,

gemüthlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei. Der Einwurf der Albernheit solcher Behauptungen, ward mit freundlich nachsichtsvollem Achselzucken dahingenommen, um dabei verbleiben zu können. —

Ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, daß der Erfolg meines „Tannhäuser“ auf den deutschen Theatern bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stets noch der, in einem gewissen Sinne beschämende, Eindruck verblieb, den „Tannhäuser“, wie ich ihn mir gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur Dieß und Jenes aus meiner Partitur, von welcher das Meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig bei Seite gelassen wurde.

Tarquinier.

Wirkliche Könige, d. h. erbliche Inhaber der höchsten weltlichen Herrschergewalt, kennt die römische Geschichte nicht: die verjagten Tarquinier waren etruskische Eroberer; in ihrer Vertreibung haben wir weniger den politischen Akt einer Aufhebung der königlichen Gewalt, als vielmehr den nationalen der Abschüttelung eines fremden Joches durch die alten Stammgeschlechter zu erkennen.

Bei einem Feste hatte Rienzi dem Volke eine drastische Scene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen: dieß war die Geschichte der Lucretia und der mit ihr zusammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom. Daß diese Pantomime auf den Theatern, die den Rienzi aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachtheil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballet lenkte die Beurtheilung von meiner edleren Intention ab, und ließ sie in dieser Scene einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken.

Tasso.

Noch heute kennen wir die ächtesten Volksmelodien nur mit späteren Texten. Die uralte, schwermüthige melodische Phrase der Gondoliere zu Venedig, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, ist an sich gewiß so alt, als Venedig's Kanäle mit ihrer Bevölkerung.

Wenn sich „Tasso“ damit tröstet, daß ihm ein Gott gab, zu sagen, was er leide, — womit er eben seine Dichterbegabung bezeichnet, — so erlaube ich mir, mich dessen zu erfreuen, daß es mir beschieden war, hierüber auch zu schreiben. Daß ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist vielleicht nicht die geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die Welt, die ich in unserer Zeit als schaffender Künstler durchwandern sollte, als Nothpfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte ich, etwa bloß so mit der Leyer in der Hand, es unmöglich darin so lange aushalten können.

Tannhäuser: VIII, 230. — — IX, 253. — Tarquinier: II, 177. — IV, 320. — Tasso: IV, 180. IX, 92. — VIII, 258. 259. 258.

Karl Tausig.

Nur sehr wenigen näheren Freunden theilte ich meine bestimmteren Ansichten darüber, wie der von mir angesprochenen Theilnahme für die Unternehmung meiner Bühnenfestspiele eine feste Form zu geben sei, ausführlicher mit. Von diesen Freunden erfaßte der jüngste, der ungemein begabte und energische Karl Tausig, die hiermit sich darstellende Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe: mit einer vorzüglich gestellten, tief ernstlich meiner Kunst befreundeten Gönnerin entwarf er den Plan, die nöthige Anzahl Patrone meiner Unternehmung zu werben, um die für den Bau eines provisorischen Theaters, für eine vorzügliche Einrichtung der Bühne und Herstellung einer vollendet edlen Scenerie, sowie für die Entschädigung der zu den Aufführungen selbst herbeizuziehenden, ausgewählten Künstlerpersonale, unerläßlich dünkende Summe von dreimal hundert tausend Thalern durch Patronat-Antheile von je dreihundert Thalern, uns zur Verfügung stellen zu können. Kaum hatte er den Weg der von ihm sich selbst vorgezeichneten Wirksamkeit betreten, als ihn, in seinem dreißigsten Lebensjahre, ein jäher Tod uns entriß. Mein letztes Wort an ihn hatte ich seinem Grabsteine anzuvertrauen: es sei hier, als an nicht unwürdig dünkender Stelle, wiederholt:

Grabschrift für Karl Tausig.

„Reif sein zum Sterben,
„des Lebens zögernd sprießende Frucht,
„früh reif sie erwerben
„in Lenzes jäh erblühender Flucht,
„war es Dein Loos, war es Dein Wagen, —
„wir müssen Dein Loos wie Dein Wagen beklagen.“

Teiresias.

Den erblindeten Seher kennen wir: Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt. Wem die Götter nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa Das ersehen ließe, was diese, in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach außen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten Schattenbildern bisher gewahren konnten.

Jenem „Poietes“, von welchem allerdings Platon behauptete, daß er den Hellenen ihre Götter erfunden habe, würde der „Seher“ vorausgegangen zu sein scheinen, etwa wie dem Dante jener verzückte Mönch durch seine Vision den Weg durch Hölle und Himmel gewiesen hatte. Der ungeheuere Fall bei ihrem einzigen — „dem“ — Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, daß er Seher und Dichter zugleich war; weßhalb denn auch Homeros gleich dem Teiresias blind vorgestellt wurde.

Karl Tausig: IX, 385. 386. — Teiresias: IX, 112. X, 189. — 189.

Wer Beethoven damals, in der göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit, mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! —

Thespis.

Als das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-litterarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieses im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht, — aber nicht etwa, weil dem Volke der Athem ausgegangen, sondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unversiegbarer, künstlerischer Fülle das unvollkommenere Kunstwerk schon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Professoren und Litteraturforscher im fürstlichen Schlosse an der Konstruktion eines litterarischen Homeros arbeiteten, — brachte Thespis bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, stellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüstete die Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volkes herausschreitend, und schilderte nicht mehr, wie im Epos, die Thaten der Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar.

Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk. Das heitere Volk von Athen verjagte die trübsinnigen Söhne des kunstsinnigen Peisistratos; es stellte die Bretter der Bühne auf, schmückte als Tragöde sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die Tragödie war erschaffen, deren Blüthe es mit wonnigem Bewußtsein von seiner Schöpferkraft genoß.

Aus dem eigentlichen Volksgeiste ward das Drama neu geboren. Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in Denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: diese sind nach unseren Begriffen, die Schauspielergenossenschaften. Solche Genossenschaften sehen wir am Schlusse des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen. Wie Thespis mit seinem Karren sich zur griechischen Tempelfeier verhielt, so verhielten sich die modernen Gauklerbanden der Volkskomödianten zu der schmerzlich erhabenen Feier der heiligen Passion: hatte der katholische Klerus bereits dazu gegriffen, diese ernste Feier durch die Mithilfe Jener volksthümlich zu beleben; hatten die großen Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das moderne Drama geschaffen, und der wunderbare Britte dieses mit dem Inhalte aller menschlichen Lebensformen erfüllt, so erwachte unseren großen deutschen Dichtern das Bewußtsein der Bedeutung dieser neuen Schöpfung, um Aischylos und Sophokles über zwei Jahrtausende hinweg verständnißvoll die Hand zu reichen.

Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüthe, sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeare's, in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüthe, zu dem Theater der Zukunft.

Teiresias: IX, 113. — Thespis: III, 124. 125. — 124. 125. — VIII, 86. III, 129. VIII, 86. — III, 130. 131.

Thyestes.

Das Mahl des Thyestes wäre bei den Indern unmöglich gewesen; mit solchen entsetzlichen Bildern konnte jedoch die menschliche Einbildungskraft spielen, seitdem ihr Thier- und Menschenmord geläufig geworden war. Und sollte die Phantasie der zivilisirten modernen Menschen mit Abscheu von solchen Bildern sich abwenden dürfen, wenn sie sich an den Anblick eines Pariser Schlachthauses in seiner frühen Morgenbeschäftigung, vielleicht auch eines kriegerischen Schlachtfeldes am Abende eines glorreichen Sieges, gewöhnt hat?

Gewiß dürften wir es bisher nur darin weiter als mit jenen Thyesteischen Speise-Mählern gebracht haben, daß uns eine herzlose Täuschung darüber möglich geworden ist, was unseren ältesten Ahnen noch in seiner Schrecklichkeit offenlag.

Joseph Tichatschek.

Ich bestimmte meinen „Rienzi“ für Dresden, weil ich dort die besten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatschek 2c. Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung meines „Rienzi“ unter so genügenden Verhältnissen, wie sie mir das Dresdener Hoftheater darbot, war für mich ein neues Element. Die wachsende Theilnahme der Sänger für mein Werk, namentlich der höchst liebenswürdig sich äußernde Enthusiasmus des ungemein begabten Sängers der Hauptrolle, berührten mich außerordentlich angenehm und erhebend. Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen, nach härtestem Kämpfen, Leiden und Entsagen befand ich mich in einer anerkennenden, förderden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Die wachsend enthusiastische Theilnahme unseres Tichatschek für seine Aufgabe, für das ganze Werk, theilte, wie in unseren Zeiten wohl kaum je erlebt, sich allen zur Mitwirkung Berufenen mit, und das Dresdener Publikum, durch das Wunder jener wärmsten Theilnahme Aller für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet, erhob mich in der stürmischen Nacht der ersten Aufführung meines „Rienzi“ zu seinem kühn adoptirten Liebling. — Nur durch große Bemühungen persönlicher Freundschaft gelang es, in Hamburg den „Rienzi“ zur Aufführung zu bringen: ein durchaus ungeeigneter Sänger verdarb die Hauptpartie, und der Direktor sah sich in seinen ihm erregten Hoffnungen getäuscht. Unser Publikum hat sich an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zu Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz Anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas Anderes auf, nämlich der rein sinnliche Ungestüm der Erscheinung, die dort unter glücklichen Umständen und namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturells des Hauptsängers, in berauschender Weise auf das Publikum wirkte.

In den von Spontini in Dresden dirigirten Proben zur „Vestalin“ war durchgehends die Energie charakteristisch, mit welcher er auf eine scharfe Her-

Thyestes: X, 294. — 294. — Joseph Tichatschek: I, 21. IV, 336. 337. V, 137. IV, 344. — V, 122.

vorhebung der rhythmischen Accente drang; er hatte hierfür im Verkehr mit dem Berliner Orchester es sich angewöhnt, die hervorzuhebende Note mit dem, Anfangs mir unverständlichen Ausdruck „diese" zu bezeichnen, was zumal Tichatschek, ein wirkliches rhythmisches Gesangsgenie, besonders erfreute, da er ebenfalls die Gewohnheit hatte, bei wichtigen Eintritten die Choristen dadurch zu besonderer Präzision anzufeuern, daß er behauptete, es gelte nur die erste Note ordentlich hervorzuheben, das Uebrige fände sich ganz von selbst.

Trotz seiner Stimme brachte Tichatschek Vieles nicht heraus, was viel unbemittelteren Sängern möglich war. Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer nur noch die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete. Als ich in Dresden nach der ersten Vorstellung des „Tannhäuser" den Strich im großen Adagio des zweiten Finale's („Zum Heil den Sündigen zu führen") machte, strich ich in der vollsten Verzweiflung in meinem Herzen überhaupt all meine Hoffnungen auf den Tannhäuser durch, weil ich sah, daß Tichatschek ihn nicht begreifen konnte und somit noch weniger ihn darzustellen vermochte. Die Ausrüfe „Ach, erbarm' dich mein!" erfordern einen so durchdringenden Accent, daß der Darsteller als bloßer wohlgebildeter S ä n g e r hier nicht auskommt; sondern die höchste dramatische Kunst muß ihm die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den schauerlichsten Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens, wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen scheinen muß. Tichatschek hatte nur Glanz oder Milde in seiner Stimme, nicht aber einen einzigen wahren S c h m e r z e n s a c c e n t. In der Tannhäuserprobe, der ich (1849) in Weimar beiwohnte, hat der ganz invalide Götze Stellen herausgebracht, und Intentionen verwirklicht, die mir T. stets schuldig blieb.

Hat in unserer Zeit die Natur ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist dieß die nun seit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Tenorstimme Tichatschek's. Wer noch kürzlich (1867) von ihm im „Lohengrin" die Erzählung vom heiligen Graal in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt. Jene Stelle im „Tannhäuser" mußte ich aber bereits nach der ersten Aufführung desselben, vor nun so langer Zeit, in Dresden streichen, weil Tichatschek, damals im glänzendsten Kraftbesitze seiner Stimme, den Ausdruck dieser Stelle, als den einer extatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung gerieth. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht Schnorr's Gesangsorgan über das Tichatschek's, in dem Sinne,

Tichatschek: V, 122. 123. — B. I, 177. V, 173. B. I, 175. V, 175. B. I, 177. — VIII, 236.

als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindizire ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane gegenüber, die von uns empfundene Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses.

Ludwig Tieck.

Die entfernte Nachahmung der Shakespeare'schen Bühne auf unserem Theater erleichterte einem geistvollen Sachverständigen eine glückliche Ausführung der scenischen Schwierigkeiten, welche der „Sommernachtstraum" bot, in der Weise, daß sie hierdurch geradesweges erst möglich ward. Tieck, das Wesen des Shakespeare'schen Drama's vollkommen erkennend, verlangte die Wiederherstellung der Shakespeare'schen Bühne mit dem Appell an die Phantasie für die Scene. Dieses Verlangen war durchaus folgerichtig und ging auf den Geist des Shakespeare'schen Drama's hin. Ist ein halber Restaurationsversuch in der Geschichte aber stets unfruchtbar geblieben, so hat sich ein radikaler dagegen von je als unmöglich erwiesen. Tieck war ein radikaler Restaurator, als solcher ehrenwerth, aber ohne Einfluß.

Ein geistvoller Dichter, der als schaffender Künstler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgend welchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, vermochte einen absoluten Fürsten zu dem Befehl an seinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechische Tragödie mit antiquarischer Treue aufführen zu lassen, wozu ein berühmter Komponist die nöthige Musik machen mußte. Dieses Sophokleische Drama erwies sich unserem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Nothlüge: als eine Lüge, welche die künstlerische Noth hervorbrachte, um die Unwahrheit unseres ganzen Kunstwesens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Noth unserer Zeit unter allerhand künstlerischem Vorwande hinwegzuleugnen suchte.

Von seinem Standpunkt aus den Charakter der Instrumentalmusik betrachtend, wurde Tieck zu folgendem Ausspruche bewogen: „In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet, und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinns wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald siegend aus den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt." — Fast scheint es, als ob Beethoven bei der Konzeption der neunten Symphonie von einem ähnlichen Bewußtsein über das Wesen der Instrumentalmusik gedrängt gewesen sei.

Schon früh war mir, durch Tieck's Erzählung, der Tannhäuser bekannt geworden. Er hatte mich damals in der phantastisch mystischen Weise angeregt, wie Hoffmann's Erzählungen auf meine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von diesem Gebiete aus auf meinen künstlerischen Gestaltungstrieb Einfluß ausgeübt worden. Das durchaus moderne Gedicht Tieck's las ich später, als mir in Paris das deutsche Volksbuch vom Tannhäuser in die Hände gefallen war, wieder durch, und begriff nun, warum

Joseph Tichatschek: VIII, 236. — Ludwig Tieck: IX, 233. IV, 25. 26. — 37. — II, 80. — IV, 331.

seine mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz mich zu keiner Theilnahme bestimmt hatte; es ward mir dieß aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede ersichtlich, aus dem mir das einfache ächte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat.

Tristan und Isolde.

Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europa's nachgedichtetes, Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herren folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächte sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten durch die vorsorgliche Mutter bestimmten Liebestrank, läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß plötzlich in hellen Flammen auflodernd, sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonnen und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles wie wesenloser Traum verstoben: nur Eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!

Mit dem Entwurfe von „Tristan und Isolde" war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der große Zusammenhang aller ächten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristan's zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfried's zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit dieser besteht aber darin, daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine That zu einer unfreien macht, für einen Anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den großen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor Allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm sich aufopfernden, Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältniß aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefaßt, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch

Ludwig Tieck: IV, 331. 332. — Tristan und Isolde: E. 101. 102. — VI, 378. 379.

Liebesnoth, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewußten Brünnhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äußern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältniß umfassenden, Nibelungenmythus.

(Entstehung des Werkes.) Im Sommer 1857 faßte ich den Entschluß, mich in der musikalischen Ausführung meines Nibelungenwerkes durch die Vornahme einer kürzeren Arbeit, welche mich wieder mit dem Theater in Berührung setzen sollte, zu unterbrechen; „Tristan und Isolde" ward noch in diesem Jahre begonnen, die Vollendung aber, unter allerhand störenden Einflüssen, bis in den Sommer 1859 verzögert. — Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen. Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten Lohengrin gab, blieb mir verschlossen. Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen gerieth, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben: dagegen schienen praktische Freunde in Deutschland eher den fatalen Umstand in Erwägung zu ziehen, daß ich bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl meine früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unfängermäßige verfallen, und somit meinen neuen Arbeiten den Werth der Aufführbarkeit entziehen möchte. Diese Befürchtung setzte sich endlich als Ansicht, ja bei allen Denjenigen, welche gegen ein weiteres Befassen mit mir Gründe zu haben vermeinten, zu einer hoffnungsvoll tröstlichen Annahme fest. Leider schien es, als ob auch Solche, welche früher meinem großen Plane Vorschub zu leisten sich angeregt gefühlt hatten, nicht ganz ungern von jener immer allgemeiner gepflegten Ansicht sich zu vorsichtiger Zurückhaltung bestimmen zu lassen geneigt wären; und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewußtsein hätte. Gegen die hieraus sich erzeugende Verstimmung regte sich, gleichsam als Heilmittel, die Lust zur Ausführung eines, bereits seit länger konzipirten dramatischen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge seiner, meine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen, mir die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte. Im Betreff einer solchen ersten Aufführung, an die ich nur unter der Annahme meiner persönlichen Betheiligung dabei denken konnte, hatte ich, da ich damals noch vom Gebiete des deutschen Bundes ausgeschlossen war, im Sinne, mit einem Theaterdirektor mich über eine deutsche Opernunternehmung für einige Sommermonate in Straßburg zu verständigen. Der Direktor des großherzoglichen Theaters in Karlsruhe, Herr Dr. Eduard Devrient, den ich deßhalb um Rath

Tristan und Isolde: VI, 379. — — B. Bl. 1890, 173. VI, 377. 378. B. Bl. 1890, 173.

frug, stellte mir die großen Schwierigkeiten einer solchen Unternehmung vor, und rieth mir dagegen abzuwarten, ob es den edelsinnigen Bemühungen des Großherzogs von Baden gelingen werde, für die nöthige Zeit des Studiums meines Werkes mich nach Karlsruhe zu berufen, wo man mir dann gerne alle Mittel zu einer guten Aufführung bereit halten würde. Leider blieben die hierfür gethanen Schritte meines durchlauchtigsten Gönners ohne den gewünschten Erfolg: mein persönliches Fernbleiben von Karlsruhe erschwerte die nöthige Verständigung mit den zur Darstellung meines Werkes bestimmten Sängern derart, daß, bei den großen und durchaus ungewohnten Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe, von da an, wo meine persönliche Anwesenheit in Karlsruhe sich als eine Unmöglichkeit herausstellte, von ferneren Versuchen zu ihrer Lösung abgesehen werden mußte.

Da es mir darauf ankam, mein neues Werk alsbald lebendig mir vorzuführen, muß es unter dem Umstande, daß hierfür Deutschland mir eben noch verschlossen blieb, nicht unerklärlich fallen, daß ein sehr seltsamer Antrag, der mir von außen kam, bei der Konzeption meiner neuen Arbeit mit einiger Lebhaftigkeit mich beeinflußte. Ein Agent des Kaisers von Brasilien eröffnete mir die Neigung seines Souveräns für mich und wünschte mich zu bestimmen, eine Einladung nach Rio de Janeiro, sowie den Auftrag für die dortige ausgezeichnete italienische Operntruppe ein neues Werk zu schreiben, anzunehmen. Es blieb meinerseits bei dem Erstaunen über das Wunderliche dieses Begegnisses, und nur der eine Erfolg davon wirkte in mir nach, welcher mir aus der Erwägung der Möglichkeit, für die Ausführung eines Werkes mich einmal mit italienischen Sängern zu befassen, erwuchs. Was Jeden, dem ich meine nicht ungünstigen Ansichten hierüber mittheilte, bis zum Auflachen erschreckte, war die Erwägung des sehr tiefen Standes der rein musikalischen Bildung dieser Sänger, welcher sie unfähig machen mußte, namentlich mit einer Musik wie der meinigen in irgend welchem Grade sich vertraut zu machen. Ich mußte dagegen finden, daß eben nur diese auf dem Intellekte dieser Sänger lastende Schwierigkeit zu überwinden sei, was vielleicht weniger durch abstraktes Universal-Studium der Musik, sondern durch ein sehr eingehendes spezifisch-konkretes, stets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einstudiren dieser einen besonderen Partie, und dann leichter als man glaube, erreicht werden könnte. Man hörte mir zu, verleitete mich endlich aber selbst zum Mitlachen, wenn ich, nach dem Durchgehen der beendigten Partitur des „Tristan" mit meinen Freunden, daran erinnert wurde, daß ich gerade dieses Werk als Oper für die Italiener konzipirt zu haben glaubte.*) Doch blieb mir auch hiervon ein dunkles Gefühl zurück, als ob für die Lebensbedingungen

*) Die neuesten Erfahrungen werden nun wohl dieses Lachen in schweigendes Erstaunen verwandelt haben. Der „Lohengrin", über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z. B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre 1871 in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich unwillkürlich lebhaft wieder an meinen „Tristan" denke, und mich, nach dem bisherigen Schicksale dieses Werkes im großen Heimathlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „was ist deutsch?"

Tristan und Isolde: B. Bl. 1890, 173. 174. — VI, 379. 380. 381.

meiner Kunst noch ein anderes Element aufzusuchen sei, als dasjenige, an welches ich bisher allein gewiesen war, und welches diese Bedingungen nur so ungemein dürftig in sich schloß.

(Dichtung und Musik.) Das Gedicht von „Tristan und Isolde" entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den größeren Theil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt hatte. Die äußerliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener großen Arbeit war der Wunsch, ein seiner scenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern; ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfniß, endlich wieder Etwas von mir auch hören zu können, trieb, sowie andererseits die ermuthigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutschland, mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten. An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücklosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produziren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Uebung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit. — Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem „Tristan" hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundgebung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.

Wenngleich es mir nicht einfällt, die Partitur meines „Tristan" als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so bin ich mir doch bewußt, daß vom „Tannhäuser" zum „Tristan" ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum Tannhäuser zurückgelegt hatte.

Tristan und Isolde: VI, 381. — — VII, 159. 163. 164. — 175.

(Das Vorspiel.) Der Musiker, der dieses Thema — Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Schmachten und Dürsten — sich für die Einleitung seines Liebesdrama's wählte, konnte, da er hier ganz im eigensten unbeschränkten Elemente der Musik sich fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Thema's unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternen Bekenntniß, der zarten Hingezogenheit an, durch zagendes Seufzen, Hoffen und Bangen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur neues Sehnen keimen läßt, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung höchster Wonne des Erlangens aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Epheu und eine Rebe, zu inniger Umschlingung auf Tristan's und Isolde's Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?

(Schicksale des Werkes.) Aus Gründen, die manches Unklare an sich behielten, ward die Verwirklichung des verabredeten Planes der Aufführung des im Sommer 1859 von mir vollendeten „Tristan" in Karlsruhe schließlich für unmöglich erklärt. Wäre damals meine Berufung nach Karlsruhe möglich geworden, so hätte ich gerade dort (in dem Künstler-Ehepaar Schnorr von Carolsfeld) diejenigen Sänger für die Hauptrollen des Tristan vorgefunden, welche selbst nach Jahren, bei mir gewonnener gänzlicher Freiheit der Wahl, als einzig zur Lösung der Aufgaben befähigt aus dem zahlreichen Personale der deutschen Operntheater von mir berufen werden konnten. Welcher Umwege bedurfte es für mich, um das damals mir ganz nahe Gelegene zu erreichen! — Um mir die Möglichkeit einer ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" unter meiner persönlichen Betheiligung zu verschaffen, siedelte ich im Herbste 1859 nach — Paris über. Mein Plan ging dahin, für Mai und Juni 1860 eine deutsche Muster-Operngesellschaft nach Paris zu berufen; das italienische Operntheater, welches um diese Zeit alljährlich frei wird, sollte für ihre Aufführungen gemiethet werden Leider stellte sich heraus, daß das richtige Zusammentreffen der von mir einzuladenden Sänger, der ihnen nur verschiedentlich freigestellten Zeit wegen, nicht zu vermitteln war. — Nach der Wiedererschließung Deutschlands führte mich (im Mai 1861) mein Weg nach Karlsruhe, um dort die endliche Ermöglichung einer ersten Aufführung meines „Tristan" zu betreiben. Sofort der gnädigsten und förderndsten Gesinnungen des durchlauchtigsten großherzoglichen Paares versichert, hatte ich dagegen den währenddem stattgefundenen Fortgang des Künstlerpaares Schnorr zu beklagen, welches eine dauernde Anstellung in — Dresden angenommen

Tristan und Isolde: E. 102. 103. — VIII, 223. 224. B. Bl. 1890, 174. 175.

hatte. Der Besuch von Dresden war mir damals noch nicht gestattet: ich eilte nach Wien, um die dortigen Kräfte näher zu prüfen. Die Sänger der kaiserlichen Oper für eine Aufführung meines „Tristan" in Karlsruhe überlassen zu bekommen, stellte sich sofort als eine Unmöglichkeit heraus. Dagegen lag es mir nun nahe, dem Anerbieten der obersten Behörde des kaiserlichen Theaters, den „Tristan" alsbald in Wien unter meiner persönlichen Mitwirkung selbst zur Aufführung zu bringen, mit keinem Bedenken entgegenzutreten. Dem beliebten Sänger Ander, dessen neulicher Tod uns mit so herzlicher Trauer erfüllte, mußte die ungemein anstrengende Aufgabe der Darstellung der Hauptrolle des „Tristan" jedenfalls zu viel zumuthen; da alle übrigen Partien aber vortrefflich zu besetzen waren, konnte ich mich dazu verstehen, die nöthigen Aenderungen, Kürzungen und Aneignungen vorzunehmen, welche die Lösung seiner Aufgabe auch diesem Sänger ermöglichen sollte. Im Herbst 1861 sollten die Proben beginnen. — Eine andauernde Stimmkrankheit machte Ander für diesen ganzen Winter zu irgend welcher anstrengenden Beschäftigung unfähig; ein anderer Sänger war um diese Zeit nicht zu gewinnen, — Tichatschek, Schnorr, beide in Dresden, konnten nicht abkommen. Das Unternehmen mußte auf ein Jahr verschoben werden. — Im Sommer 1862 verzweifelte ich bereits an der Möglichkeit einer Wiederaufnahme des Werkes in Wien, als die Direktion zu meiner Ueberraschung mir anzeigte, Herr Ander fühle sich vollkommen wieder hergestellt, und erkläre sich zur Wiederaufnahme des Studiums von „Tristan und Isolde" bereit.

In diesem Sommer lernte ich die vorzüglichen Leistungen Schnorr's, eines singenden wirklichen Musikers und Dramatikers kennen; er und seine Gemahlin hatten die Hauptpartien meines Werkes sich bereits aus reiner Neigung, mit größter Liebe und innigstem Verständniß so weit angeeignet, daß wir, als sie mich am Rheine, wo ich mich damals vorübergehend aufhielt, besuchten, in meinem kleinen Zimmer, zu Bülow's unnachahmlicher Klavierbegleitung, vollständige musikalische Aufführungen davon stattfinden lassen konnten. Dieß ging in meinem Zimmer vor, während auf keinem Theater mir die Möglichkeit, das Gleiche zu thun, geboten werden konnte. Auch — Dresden, wo alle Mittel zur Aufführung meines Werkes vorhanden waren, durfte ich nun zwar wieder betreten; als ich im Herbst des gleichen Jahres mich nun für einige Tage dort einfand, mußte ich aber an der besonderen Haltung der kgl. Generaldirektion sofort erkennen, daß an ein Befassen mit mir und meinem Werke dort nicht im Entferntesten auch nur zu denken sei. Welche Hoffnungen ich mir überhaupt auf die Direktionen der größeren deutschen Theater zu machen hatte, lernte ich außerdem noch näher kennen, als ich nicht lange nachher, bei Gelegenheit einer Durchreise durch Berlin mich dem General-Intendanten der kgl. preußischen Hoftheater zum Besuch anmelden ließ, und dieser einfach meinen Besuch sich — verbat.

Unter sochen Umständen mußte ich denn aufs Neue meine, wenn auch sehr geschwächten Hoffnungen auf Wien richten. Hier hatte, seit den ersten Verzögerungen des „Tristan", die musikalische Presse sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben, zu beweisen, daß mein Werk überhaupt unaus-

Tristan und Isolde: B. Bl. 1890, 175. 176. — 176. — 176.

führbar sei. Kein Sänger könne meine Noten treffen, noch behalten: dieses Thema war nun zur Losung für Alles, was man über mich berichtete, schrieb oder sprach, durch ganz Deutschland geworden. In Wahrheit war es nicht so schlimm bestellt: auch meine Wiener Sänger machten mir endlich, durch meines werthen Freundes, Kapellmeister Esser, ungemein intelligenten Fleiß und Eifer angeleitet, die große Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partien nicht erlernen können — denn so ist mir berichtet worden — bleibt mir ein Räthsel, über dessen Lösung ich mir den Kopf nicht zerbrechen will: vielleicht geschah es aus Gefälligkeit gegen unsere berühmten Wiener und anderweitigen Musikkritiker, denen nun einmal auffallend viel daran gelegen war, mein Werk für unausführbar angesehen zu wissen und welche die dennoch ermöglichte Aufführung geradeswegs beleidigen mußte; vielleicht aber auch ist, was mir berichtet worden, selbst wieder unwahr; Alles ist möglich, denn in der deutschen Presse geht es heut' zu Tage nicht immer ganz christlich her. Genug! In Moskau erhielt ich im März 1863 eine Mittheilung der k. k. Hofopern-Direktion, nach welcher ich mit meiner Rückkehr nach Wien zu den um diese Zeit anberaumten Generalproben des „Tristan" mich nicht zu beeilen hätte, da Krankheitsstörungen eingetreten seien, welche die Aufführung vor den Theaterferien unmöglich machten. Diese Ferien gingen vorüber und — von „Tristan" war nicht mehr die Rede. Ich glaube, es herrschte im Personale allgemein die Ansicht, Ander würde, auch beim besten Willen, seine Partie nicht „aushalten", geschweige denn öfter durchführen können. Unter solch mißlichen Umständen konnte „die Oper" auch unmöglich der Direktion als ein Gewinn für das „Repertoire" gelten. Ich fand dieß und vieles Andere so ganz richtig und in der Natur der Dinge begründet, daß ich mich endlich gar nicht mehr um Aufklärung über das verschiedentlich mir Hinterbrachte bekümmerte. Aufrichtig gesagt: ich hatte es satt und dachte nicht mehr daran.

So war denn mein „Tristan und Isolde" zur Fabel geworden. Ich ward hie und da freundlich behandelt: man lobte „Tannhäuser" und „Lohengrin"; im Uebrigen schien es mit mir aus zu sein.

Das Schicksal hatte es aber anders beschlossen. — Die Ausführung jedes bis dahin entworfenen Planes, wäre sie geglückt, hätte die Frage, um die es sich bei der Aufführung dieses Werkes handelte, nicht vollkommen rein gelöst; — diese Lösung so rein, als irgend die Umstände der Gegenwart es ermöglichen, zu bewirken, war mir dagegen vorbehalten. Als mich Alles verließ, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunst; es rief dem preisgegebenen Künstler zu: „Was Du schaffst, will Ich!" Und dießmal ward der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines — Königs.

(„Tristan und Isolde" in München.) Bereits Anfangs März des Jahres 1865 traf Schnorr, um der nöthigen Besprechung unseres alsbald in

Tristan und Isolde: B. Bl. 1890, 176. 177. — 177. — 177. — — VIII, 227.

Angriff zu nehmenden Vorhabens willen, zu einem kürzeren Besuche in München ein; mit der Wiederkehr des innig mir verbundenen Künstlers, im Beginne des folgenden April, bereitete sich nun die künstlerische That durch die Aufnahme der gemeinsamen Proben zur Aufführung des „Tristan" vor. Nie hat sich der stümperhafteste Sänger oder Musiker so viele bis in das Einzelnste gehende Belehrungen von mir ertheilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, so daß ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich, etwa in der Meinung ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständniß meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte, und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das Zarteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurtheilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Uebereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muß sich erinnern, nichts Aehnliches von künstlerisch freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

Nur über den dritten Akt des „Tristan" habe ich Schnorr nie etwas gesagt, außer meiner früheren Erklärung der einen, ihm unverständlichen Stelle. Nachdem ich während der Proben des ersten und zweiten Aktes stets, wie mit dem Ohre, so mit dem Auge, auf das Gespannteste an meinen Darstellern gehaftet hatte, wendete ich, mit dem Beginne des dritten Aktes, vom Anblicke des auf seinem Schmerzenslager hingestreckten todeswunden Helden mich unwillkürlich gänzlich ab, um auf meinem Stuhle mit halbgeschlossenen Augen bewegungslos mich in mich zu versenken. In der ersten Theaterprobe schien Schnorr die ungewohnte Andauer meiner scheinbaren vollständigen Theilnahmlosigkeit, da ich mich im Verlaufe der ganzen ungeheueren Scene selbst bei den heftigsten Accenten des Sängers nie nach ihm wendete, ja nur überhaupt mich regte, innerlich befangen gemacht zu haben, denn als ich endlich nach dem Liebesfluche taumelnd mich erhob, um, in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgestreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, daß ich kein Urtheil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da blitzte sein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf; ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir über diesen dritten Akt mehr ein ernstes Wort. Nur erlaubte ich mir, zur Andeutung meiner Empfindungen hierüber, etwa Scherze wie diesen: so etwas, wie dieser dritte Akt, sei leicht geschrieben, aber es von Schnorr hören zu müssen, das sei schwer, weßhalb ich denn auch gar nicht erst noch hinsehen könnte. —

In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen nach drei

Tristan und Isolde: VIII, 227. 231. — 231. 232. — 232.

Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Leistung Schnorr's als Tristan, wie sie im dritten Akte meines Drama's ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht. In völliger Rathlosigkeit darüber, wie ich nur einen annähernden Begriff davon geben sollte, glaube ich dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk der musikalisch-mimischen Darstellungskunst für das spätere Gedenken einzig dadurch festhalten zu können, daß ich den mir und meinem Werke wahrhaft gewogenen Freunden für alle Zukunft anempfehle, vor Allem die Partitur dieses dritten Aktes zur Hand zu nehmen. Sie würden zunächst nur das Orchester genauer zu untersuchen haben, dort, vom Beginn des Aktes bis zu Tristan's Tode, die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endsich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motive verfolgen; dann hätten sie dessen inne zu werden, daß diese Motive, welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation, wie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung bedurften, ein zwischen äußerstem Wonneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselndes Gefühlsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Satze mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und somit hier wiederum nur durch Instrumentalkombinationen zu versinnlichen war, wie sie mit gleichem Reichthum kaum noch reine Instrumentalkomponisten in das Spiel zu setzen sich genöthigt sehen durften. Nun sage man sich, daß dieses ganze ungeheuere Orchester zu der monologischen Ergießung des dort auf seinem Lager ausgestreckten Sängers sich, im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung zu einem sogenannten Sologesange verhalte, und schließe demnach auf die Bedeutung der Leistung Schnorr's, wenn ich jeden wahrhaften Zuhörer jener Münchener Aufführungen zum Zeugen dafür anrufen darf, daß vom ersten bis zum letzten Takte alle Aufmerksamkeit und aller Antheil einzig auf den Darsteller, den Sänger gerichtet war, an ihn gefesselt blieb und nie einen Augenblick auch nur gegen ein Textwort Zerstreutheit oder Abwendung eintrat, vielmehr das Orchester gegen den Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrage selbst mit enthalten zu sein schien. Gewiß ist aber nun Alles zur Bezeichnung der unvergleichlichen Größe der künstlerischen Leistung meines Freundes Demjenigen, welcher die Partitur dieses Aktes genau studirt hat, gesagt, wenn ich berichte, daß bereits nach der Generalprobe von unbefangenen Zuhörern gerade diesem Akte die populärste Wirkung zugesprochen, und der allgemeinste Erfolg davon vorausgesagt wurde. —

In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche wir vom „Tristan“ erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheuere That meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen. Mir erschien es endlich als ein Frevel, diese That als eine wiederholt zu fordernde Leistung etwa in unser Opernrepertoire eingereiht wissen zu sollen. Da ich die ermuthigende Hoffnung auf ein großes, allmähliches Gedeihen in mich aufnahm, erklärte ich mich nun gegen jede sobaldige Wiederholung des

Tristan und Isolde: VIII, 232. 233. — 233. 234. 237.

„Tristan“. Mit dieser Aufführung war, wie mit dem Werke selbst, ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen.

Troja.

Berlioz träumte einmal, was er machen würde, wenn er einer jener Unglücklichen wäre, welche fünfhundert Franken für eine gesungene Romanze bezahlen, die nicht fünf Sous werth ist: da wollte er das beste Orchester der Welt nach den Ruinen von Troja kommen und dort von ihm sich die „Sinfonia eroica“ vorspielen lassen.

Troja (Ilion), so überlieferte die zu geschichtlichem Bewußtsein herangereifte altrömische Stammsage, sei jene heilige Stadt Asiens gewesen, aus welcher das julische (ilische) Geschlecht herstamme: Aeneas, der Sohn einer Göttin, habe, während der Zerstörung seiner Vaterstadt durch die vereinigten hellenischen Stämme, das in dieser Urvölkerstadt aufbewahrte höchste Heiligthum (das Palladium) nach Italien gebracht: von ihm stammen die römischen Urgeschlechter, und vor allen am unmittelbarsten das der Julier; von ihm rühre, durch den Besitz jenes Urvölkerheiligthumes, der Kern des Römerthumes, ihre Religion, her.

Wie tief bedeutungsvoll muß uns nun die historisch bezeugte Thatsache erscheinen, daß die Franken, kurz nach der Gründung ihrer Herrschaft im römischen Gallien, sich für ebenfalls aus Troja Entsprossene ausgaben. Mitleidsvoll lächelt der Chronikenhistoriker über solch' abgeschmackte Erfindung, an der auch nicht ein wahres Haar sei. Wem es aber darum zu thun ist, die Thaten der Menschen und Geschlechter aus ihren innersten Trieben und Anschauungen heraus zu erkennen und zu rechtfertigen, dem gilt es über alles wichtig, zu beachten, was sie von sich glaubten oder glauben machen wollten. Kein Zug kann nun von augenfälligerer geschichtlicher Bedeutung sein, als diese naive Aeußerung der Franken von dem Glauben an ihre Urberechtigung zur Herrschaft beim Eintritt in die römische Welt, deren Bildung und Vorgang ihnen Ehrfurcht einflößte, und welcher dennoch zu gebieten sie stolz genug nach einem Berechtigungsgrunde griffen, den sie auf die Begriffe des klassischen Römerthums unmittelbar selbst begründeten. Auch sie stammten also aus Troja, und zwar war es ihr Königsgeschlecht selbst, welches einst in Troja herrschte; denn einer ihrer alten Stammkönige, Pharamund, war kein anderer als Priamus, das Haupt der trojanischen Königsfamilie selbst, welcher nach der Zerstörung der Stadt mit einem Reste seines Volkes in ferne Gegenden auswanderte. Beachtenswerth für uns ist es zunächst, daß wir durch Benennung von Städten oder Umdeutung ihrer Namen, durch zu Eigennamen gefügte Zunamen, sowie auch durch, bis in das späte Mittelalter hinauf reichende, dichterische Bearbeitungen des Trojanerkrieges und der damit

Tristan und Isolde: VIII, 237. — Troja: I, 228. — — II, 177. 178. — 178. 179.

zusammenhängenden Vorfälle, über die große Verbreitung und von dem nachhaltigen Eindrucke jener neuen Sage berichtet werden. Ob die Sage in jeder Beziehung aber wirklich so neu war, als es den Anschein hat, und ob ihr nicht ein Kern innewohne, der in Wahrheit viel älter als seine neue Verkleidung in das römisch-griechische Trojanergewand sei, — dieß näher zu untersuchen wird gewiß der Mühe lohnen.

Die Sage von einer uralten Stadt oder Burg, welche einst die ältesten Geschlechter der Menschen bauten und mit hohen (Kyklopen-) Mauern umgaben, um in ihnen ihr Urheiligthum zu wahren, finden wir fast bei allen Völkern der Welt vor. War das Urbild dieser sagenhaften Städte in der ersten Heimath der Völker nicht wirklich einst vorhanden gewesen? Gewiß ist, daß, wo die zu Völkern angewachsenen Stämme sich dauernd niederließen, jene Urstadt in Wahrheit nachgebildet wurde. Sehr natürlich entstand dann aber, bei weiterer freier Entwickelung der neuen Zweig- und Abkömmlingsgemeinden, im wachsenden Bewußtsein der Selbständigkeit auch das Verlangen nach Unabhängigkeit: die ersten Unabhängigkeitskriege waren daher sicher die der Kolonieen gegen die Mutterstädte. Bei den hellenischen Stämmen hatte der vereinigte Unabhängigkeitskampf gegen die Priamiden und die Zerstörung Troja's als letzte deutliche Erinnerung und bezeichnendster Ausgangspunkt eines neuen geschichtlichen Lebens, alles übrige Andenken fast gänzlich verlöscht. Wie nun die Römer zu ihrer Zeit, bei genauerem Bekanntwerden mit der historischen Stammsage der Hellenen, die ihnen verbliebenen dunkeln Erinnerungen von der Herkunft ihres Urvaters aus Asien an jenen deutlich ausgeprägten Mythus des gebildeteren Volkes anzuknüpfen sich für vollkommen berechtigt hielten, um so gleichsam auch die Unterwerfung der Griechen als Vergeltung für die Zerstörung Troja's ausgeben zu dürfen, — ebenso ergriffen ihn mit vielleicht nicht minderer Berechtigung auch die Franken, als sie die Sage und die auf sie begründeten Ableitungen kennen lernten. Waren die deutschen Erinnerungen undeutlicher, so waren sie aber auch noch älter, denn sie hafteten unmittelbar an der ältesten Heimath, der Burg (Etzel- d. i. Asciburg), in welcher der von ihrem Stammgotte gewonnene, und auf sie und ihre streitliche Thätigkeit vererbte, Nibelungenhort verwahrt wurde, und von wo aus sie also einst alle verwandten Geschlechter und Völker bereits einmal beherrscht hatten. Die griechische Troja ward für sie diese Urstadt, und der aus ihr verdrängte urberechtigte König pflanzte in ihnen seine alten Königsrechte fort.

Tropenländer.

Wo die klimatische Natur durch den allbeschützenden Einfluß ihrer üppigsten Fülle den Menschen unmittelbar, wie die Mutter das Kind, in ihrem Schooße wiegt, da — wie in den Tropenländern — ist auch der Mensch immer Kind geblieben. Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüstigen Blumenlande Indien ward daher die wahre Kunst geboren; unter dem dürftigen Schatten des Oelbaumes von Attika stand ihre Wiege.

Troja: II, 179. — 179. 180. 181. — Tropenländer: III, 254. 256.

So ungenügend alle unsere wissenschaftliche Kenntniß im Betreff der ersten Ausgangs-Punkte der geschichtlichen Entwickelung ist, dürfen wir doch die Annahme festhalten, daß die Geburt und der früheste Aufenthalt der menschlichen Gattungen in warme und von reicher Vegetation bedeckte Länder zu setzen sei; schwieriger scheint es zu entscheiden, welche gewaltsame Veränderung einen großen Theil des wohl bereits stark angewachsenen menschlichen Geschlechtes aus seinen natürlichen Geburts-Stätten rauheren und unwirthbareren Regionen zutrieb. Die Zeugnisse für die Richtigkeit der Annahme einer furchtbaren Flucht des animalischen Lebens aus den Tropenkreisen bis in die rauhesten nordischen Zonen, wie sie unsere Geologen in Folge von Ausgrabungen, z. B. von Elephanten-Skeletten in Sibirien liefern, sind allbekannt. Daß ursprünglich der Hunger allein es gewesen sein muß, welcher den Menschen zum Thiermord und zur Ernährung durch Fleisch und Blut angetrieben hat, beweist die offenliegende Thatsache, daß große Völker, welchen reichliche Frucht-Nahrung zu Gebote steht, selbst in rauheren Klimaten nichts von ihrer Kraft und Ausdauer einbüßen. Ist die Annahme, daß in nordischen Klimaten die Fleisch-Nahrung unerläßlich sei, begründet, was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäß angeleitete Völkerwanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, welche, wie dieß von der einzigen Südamerikanischen Halbinsel behauptet worden ist, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Welttheile zu ernähren im Stande sind? Den neuesten Erfahrungen nach erscheint es nicht unmöglich, daß bald diese, wie behauptet wird, der Fleisch-Nahrung durchaus bedürftigen nordischen Länder den Sauhetzern und Wildjägern, ohne alle weitere belästigende und nach Brot verlangende untere Bevölkerung, zur alleinigen Verfügung zurückgelassen blieben, wo diese dann als Vertilger der auf den verödeten Landstrichen etwa überhand nehmenden reißenden Thiere sich recht gut ausnehmen würden. Uns aber dürfte daraus kein moralischer Nachtheil erwachsen, daß wir, etwa nach Christus' Worten: „gebet dem Kaiser was des Kaisers, und Gotte was Gottes ist", den Jägern ihre Jagdreviere lassen, unsere Aecker aber für uns bauen: die von unserem Schweiße gemästeten, schnappenden und schmatzenden Geldsäcke unserer Zivilisation aber, möchten sie ihr Zetergeschrei erheben, würden wir etwa wie die Schweine auf den Rücken legen, welche dann durch den überraschenden Anblick des Himmels, den sie nie gesehen, sofort zu staunendem Schweigen gebracht werden.

Turanier.

Die rauhen Steppen des über den indischen Gebirgsländern nordwärts hinaus sich erstreckenden Asiens, wohin einst die Flucht vor ungeheuren Naturvorgängen die Urbewohner milder Regionen getrieben, hatten das menschliche Raubthier groß gezogen. Von dorther entströmten zu allen früheren und späteren Zeiten die Fluthen der Zerstörung und Vernichtung jedes Ansatzes zum Wiedergewinn sanfterer Menschlichkeit, wie sie uns schon die Ursagen der iranischen Stämme in der Meldung von den steten Kämpfen mit jenen turanischen Steppenvölkern bezeichnen. Während diese gelben

Tropenländer: X, 292. 305. 306. 311. 312. — Turanier: X, 293. 352. 373. 374.

Stämme sich selbst als von Affen entstammt ansahen, hielten die Weißen sich für von Göttern entsprossen und zur Herrschaft einzig berufen. — Sollte unseres Freundes, des Grafen Gobineau, Prophezeiung in Erfüllung gehen, so möchte in zehn Jahren Europa von asiatischen Horden überschwemmt und unsere ganze Zivilisation nebst Kultur zerstört werden.

Türken.

Sind die Türken und heutigen Griechen dasselbe, was die alten Griechen in demselben Klima waren? Nicht unter der Einwirkung der klimatischen Natur stehen wir, sondern der von dieser Natur gänzlich abliegenden Geschichte.

Der öde Kampfplatz, auf dem die verrückte Schlacht zwischen Geist und Körper, Wollen und Können einhertobte, ist der Boden des Mittelalters: unentschieden, wie ihrer Natur nach sie bleiben mußte, schwankte die Schlacht hin und her, als uns die Türken zu Hülfe kamen, und die letzten Professoren der griechischen Kunst uns in das Abendland herüberjagten. Die ungezogenen Türken, die dem Byzantinischen Reiche ein Ende machten und so grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Rosse zur Krippe zu führen!

Alle Welt weiß, daß die Türken selbst in ihrer glänzendsten Eroberungs-Periode nie weiter als bis vor Wien vorgedrungen sind. — Wie muß es (heute) einem Franzosen, einem Engländer, ja einem Türken zu Muthe werden, wenn er solch eine deutsche Parlamentshauptstadt beschreitet, und hier überall, nur in schlechtester Kopie, eben sich wiederfindet, dagegen nicht einen Zug von deutscher Originalität antrifft?

Turanier: X, 373. 374. — Türken: E. 53. III, 261. — 259. 316. — I, 285. X, 31.

Ungarn.

Heinrich der Vogler (Lohengrin, Aufz. I, Sc. 1.) „Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen, die deutsches Land so oft aus Osten traf? In fernster Mark hieß't Weib und Kind ihr beten: „Herr Gott, bewahr' uns vor der Ungarn Wuth!" — Friedrich I. nöthigte die Fürsten der angrenzenden Völker, namentlich der Dänen, Polen und Ungarn, ihre Länder als Lehen von ihm zu empfangen.

Der Pole und Ungar verstand nicht den Werth, welchen eine volksthümliche Entwickelung der Gewerbethätigkeit und des Handels für das eigene Volk haben würde: der Jude zeigte es, indem er sich den verkannten Vortheil aneignete. Von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her konnte sich endlich der Jude recht zuversichtlich auch bei uns ansiedeln.

Ungarn: II, 88. 189. — X, 61. 346.

Vandalen.

Die Völkerwanderung hatte den daheim bleibenden germanischen Stämmen ihre alten Heldengeschlechter entführt: als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten, begannen die diesseits des Rheines und der Alpen verbliebenen Völker sich mit dem Namen „Deutsche" zu bezeichnen.

Venedig.

(Brieflich an Liszt, Aug. 1858.) Ich habe das Bedürfniß zunächst auf längere Zeit mich auf das Bestimmteste zurückzuziehen, um still nur für meine Arbeit zu leben. Ganz unerträglich ist mir in großen Städten namentlich das Wagengeräusch geworden: es macht mich rasend. Nun ist Venedig notorisch die stillste, d. h. geräuschloseste Stadt der Welt, und dieß bestimmt mich entscheidend für sie. — (Sept. 1858.) Es wird dir lieb sein zu hören, daß Venedig mich in meinen Erwartungen nicht betrogen hat; die melancholische Stille des großen Kanales, an dem ich in einem stattlichen Palaste mit weiten Räumen wohne, ist mir sympathisch; Zerstreuung und angenehme Ableitung der Phantasie gewähren mir der tägliche Ausgang auf den Markusplatz, die Gondelfahrten nach den Inseln, Promenaden daselbst u. s. w. Später kommen noch die Kunstschätze daran. Das gänzlich Fremde und doch Interessante der Umgebung ist mir sehr genehm. Ich erwarte nun meinen Flügel, und hoffe nächsten Monat die Arbeit ungestört wieder aufzunehmen. Den Tristan zu vollenden, daran denke ich; sonst an nichts weiter. — (Oct. 1858.) Nun habe ich auch meinen Erard. Er steht in einem großen, hallenden Saale, der mir als Arbeitszimmer dient. Da soll diesen Winter der Tristan vollendet werden. Meine Arbeit ist mir theurer als je geworden: seit Kurzem habe ich sie wieder aufgenommen; sie fließt mir wie ein sanfter Strom aus dem Geiste. Mir sagt Venedig fortwährend vortrefflich zu. Meine Wahl war instinktiv und glücklich. Die Zurückgezogenheit ist mir hier so angenehm wie möglich. Ich sehe genug, um meine Phantasie angenehm zu zerstreuen; nichts stört mich.

In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte La-

Vandalen: X, 345. 54. 55. — Venedig: B. II, 205. 211. 215. 216. — IX, 92.

gunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondolier's, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermüthige melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedig's Kähne mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte? —

(Venedig, Sylvester 1882.) Ich habe am vergangenen Weihnachtsabend, hier in Venedig, ein Familien-Jubiläum der vor gerade fünfzig Jahren stattgefundenen ersten Aufführung einer, in meinem neunzehnten Lebensjahre von mir komponirten Symphonie begangen, indem ich dieselbe von dem Orchester der Professoren und Zöglinge des hiesigen Lyceums St. Marcello, unter meiner Direktion, meiner Frau zur Feier ihres Geburtstages vorspielen ließ. Vor allem bezeuge ich, daß die Aufführung von Seiten des Orchesters des Lyceums mich sehr befriedigte, wozu jedenfalls auch eine starke Anzahl von Proben verhalf, welche man mir seiner Zeit (1832) in Leipzig nicht zur Verfügung stellen konnte. Die guten Anlagen des italienischen Musikers für Ton und Vortrag dürften zu vortrefflichen Bildungen benützt werden können, wenn deutsche Instrumentalmusik im Interesse des italienischen Musikgeschmackes läge. Wie sehr dieser glückliche Umstand meiner Symphonie zu Statten kam, entging weder mir, noch meinem theuren Franz Liszt, der in der Eigenschaft meines Schwiegervaters mit der Familie der Aufführung im Liceo beiwohnen durfte.

Venus.

Was zur Zeit des wiederauflebenden griechischen Kunstideales der antiken Welt zu entnehmen war, konnte nicht mehr jene Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion sein, durch welche die erstere einzig aufgeblüht und zu ihrer Vollendung gelangt war: hierüber belehre uns der Blick auf eine antike Statue der **Venus**, verglichen mit einem italienischen Gemälde der Frauen, die ebenfalls für Venus' ausgegeben werden, um über den Unterschied von religiösem Ideal und weltlicher Realität sich zu verständigen.

Aus dem Uebermaaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, sehnte sich Tannhäuser nach Schmerz: diese tief menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm **leidet**, wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Die Darstellerin der Venus wird nur dann vollen Glauben an

Venus: IX, 92. 93. — — X, 400. 402. 403. 404. 405. — Venus: X, 285. — V, 197. 202.

ihre Partie gewinnen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für so berechtigt zu halten, daß sie nur dem Weibe weicht, das sich aus Liebe ihm opfert.

Verdi.

Hörten Goethe und Schiller, wie sie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der „Iphigenia“ und des „Don Juan“ zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt solch eine „Propheten“- oder „Trovatore“-Aufführung unserer Tage, so würden sie über den früheren Eindruck als einen jetzt schnell zu berichtigenden Irrthum jedenfalls verwunderlich lachen müssen.

Der Erfolg der Zusammenfassung der geistigen Kräfte unserer Künstler auf Einen Styl und auf Eine Aufgabe (bei den Bayreuther Festspielen) ist allein nicht hoch genug anzuschlagen, wenn man erwägt, wie wenig Erfolg von solchem Studium unter den gewöhnlichen Verhältnissen zu erwarten wäre, wo z. B. derselbe Sänger, der Abends zuvor in einer schlecht übersetzten neueren italienischen Oper sang, Tags darauf den „Wotan“ oder „Siegfried“ sich einüben soll. Mit bitterem Groll vernahm Ludwig Schnorr während der „Tristan“-Aufführungen in München die aus Dresden ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an einem bestimmten Tage zur Probe von „Troubadour“ oder „Hugenotten“ zurückzukehren.

Versailles.

Es ist nicht eine zufällige Laune unseres öffentlichen Lebens, daß wir unter der Herrschaft der französischen Mode stehen: wirklich ist der französische Geschmack, d. h. der Geist von Paris und Versailles, seit zweihundert Jahren das einzige produktive Ferment der europäischen Bildung gewesen. Während der Geist keiner Nation mehr Kunsttypen zu bilden vermochte, produzirte der französische Geist wenigstens noch die äußere Form der Gesellschaft, und bis auf den heutigen Tag die Modetracht. — Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung ist je für die französische Bühne geschrieben worden: damit es immer nur bei der Nachahmung der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher wiederum ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruirt war, der Darstellung als einziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten.

Großherzige Illusionen zu nähren, ist dem deutschen Wesen nicht unanständig. Hätte Herr Dr. Busch die Versailler Tischreden unseres Reichsreformators bereits früher zu veröffentlichen für gut gefunden, so würde ich jedoch wohl der Illusion, welche mich in jenen Sphären Theilnahme für meinen Gedanken erwecken zu können annehmen ließ, jedenfalls keinen Augenblick mich hingegeben haben.

Venus: V, 202. — Verdi: IX, 241. — VI, 387. VIII, 240. — Versailles: IX, 138. VIII, 95. 96. — X, 145.

P. Viardot=Garcia.

Seit den ersten Verzögerungen des „Tristan“ hatte die musikalische Presse sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben zu beweisen, daß mein Werk überhaupt unausführbar sei: kein Sänger könne meine Noten treffen noch behalten. Eine französische Sängerin, allerdings Mme. Viardot, drückte mir eines Tages ihre Verwunderung darüber aus, wie es nur möglich wäre, daß solche Behauptungen, irgend etwas sei nicht zu treffen u. dgl. von uns gemacht werden könnten: ob denn die Musiker in Deutschland nicht auch musikalisch wären?

Nun, hierauf wußte ich nicht recht, was ich sagen sollte; besonders zur Belehrung der Künstlerin, welche einst in Paris gelegentlich einen ganzen Akt der Isolde ausdrucksvoll vom Blatte gesungen hatte. In Wahrheit war es auch mit meinen deutschen Sängern gar nicht so schlimm bestellt: auch meine Wiener Sänger machten wir endlich die große Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partien nicht erlernen können, bleibt mir ein Räthsel: vielleicht geschah es aus Gefälligkeit gegen unsere berühmten Wiener und anderweitigen Musikkritiker.

Virgilius.

Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen Adels, als ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentliche politische Thätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege einer werthvollen Litteratur, welche jedoch den schöpferischen Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung sie gar nicht zu denken war, ohne Vergleich nachsteht. Virgil's „Aeneis“, ein für die Lektüre geschriebenes Epos. Troja (Ilion), so überlieferte die zu geschichtlichem Bewußtsein herangereifte römische Stammsage, sei jene heilige Stadt Asiens gewesen, aus welcher das julische (ilische) Geschlecht stamme: Aeneas, der Sohn einer Göttin, habe, während der Zerstörung seiner Vaterstadt durch die vereinigten hellenischen Stämme, das in ihr aufbewahrte höchste Heiligthum, das Palladium, nach Italien gebracht; von ihm, dem viel geprüften Urvater, stammen die römischen Urgeschlechter, und vor allen am unmittelbarsten das Geschlecht der Julier; von ihm rühre, durch den Besitz jenes Urvölkerheiligthumes, der Kern des Römerthumes, ihre Religion her.

Als Lessing in seinem „Laokoon“ sich bemühte, die Grenzen der Dichtkunst und Malerei zu bezeichnen, hatte er die Dichtkunst im Auge, die selbst bereits nur noch Schilderei war. Er zieht Vergleichs= und Grenzlinien zwischen dem plastischen Bildwerke, welches uns die Scene des Todeskampfes Laokoon's darstellt, und der Schilderung, welche Virgilius in seiner „Aeneis“ von derselben Scene entwirft. Ueberall da, wo er der Dichtkunst Schranken zuweist, meint er nicht das sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk, sondern dessen dürftigen Todesschatten, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne,

P. Viardot=Garcia: B. Bl. 1890, 176. — 176. 177. — Virgilius: VIII, 146. IV, 5. II, 177. 178. (177.) — IV, 5. 6.

sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Litteraturgedicht, in welchem diese Einbildungskraft zum eigentlichen darstellenden Faktor gemacht worden war. Die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher litterarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht.

Friedrich Vischer.

Ueber den — man möge sich stellen, wie man wolle! — immer noch ebenso verketzerten als unverstandenen zweiten Theil des „Faust" darf es den Koryphäen unserer ästhetischen Kritik noch erlaubt dünken, parodistische schlechte Witze zu reißen.

Selbst von Seiten unserer Aesthetik traf ich anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten einzugehen. Jenes Libell des Dr. Hanslick in Wien über das „Musikalisch-Schöne", wie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit größter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem gutartigen, durchaus blonden deutschen Aesthetiker, Herrn Vischer, welcher sich bei der Ausführung eines großen Systems mit dem Artikel „Musik" herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er sich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musikästhetiker assoziirte: er überließ ihm die Ausführung dieses Artikels, von dem er Nichts zu verstehen bekannte, für sein großes Werk. (Dieses theilte mir Herr Professor Vischer einst selbst in Zürich mit: in welchem Verhältniß die Mitarbeit des Herrn Hanslick als eine persönliche und unmittelbare herangezogen wurde, ist mir unbekannt geblieben.) So saß denn die musikalische Judenschönheit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen System's der Aesthetik, was auch zur Vermehrung der Berühmtheit seines Schöpfers um so mehr beitrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen gepriesen, seiner großen Unkurzweiligkeit wegen aber von Niemand gelesen ward. Unter der verstärkten Protektion durch diese neue, noch dazu ganz christlich-deutsche Berühmtheit, ward nun auch die musikalische Judenschönheit zum völligen Dogma erhoben; die eigenthümlichsten und schwierigsten Fragen der Aesthetik der Musik, über welche die größten Philosophen, sobald sie etwas wirklich Gescheidtes sagen wollten, sich stets nur noch mit muthmaaßender Unsicherheit geäußert hatten, wurden von Juden und übertölpelten Christen jetzt mit einer Sicherheit zur Hand genommen, daß Demjenigen, der sich hierbei wirklich Etwas denken, und namentlich den überwältigenden Eindruck der Beethoven'schen Musik auf sein Gemüth sich erklären wollte, etwa so zu Muthe werden mußte, als hörte er der Verschacherung der Gewänder des Heilandes am Fuße des Kreuzes zu.

Virgilius: IV, 6. III, 123. 124. — Friedrich Vischer: IX, 256. — VIII, 313. 314.

Visconti.

Gegen Staatsverbrecher erließ ein Visconti, Herzog von Mailand, ein Strafedikt, wonach die Todesqualen des Delinquenten auf die Dauer von vierzig Tagen berechnet waren. Dieser Mann scheint die Studien unserer Physiologen im Voraus normirt zu haben; diese wissen die Martern eines hierzu tüchtig befähigten Thieres in glücklichen Fällen ebenfalls auf gerade vierzig Tage auszudehnen, jedoch weniger wie dort aus Grausamkeit, sondern aus rechnender Sparsamkeit. Das Edikt Visconti's wurde von Staat und Kirche gut geheißen, denn Niemand empörte sich dagegen; nur solche, welche die angedrohten furchtbaren Qualen zu erdulden nicht für das Schlimmste erachteten, fanden sich angetrieben den Staat in der Person des Herrn Herzogs bei der Gurgel zu fassen. Möge nun der neuere Staat selbst an die Stelle jener „Staatsverbrecher“ treten, und die Menschheit schändenden Herren Vivisektoren aus ihren Laboratorien kurzweg hinauswerfen. Oder sollten wir dieß wiederum „Staatsfeinden“ überlassen, als welche ja nach den neuesten Gesetzgebungen die sogenannten „Sozialisten“ gelten? — In der That erfahren wir, daß — während Staat und Kirche sich den Kopf darüber zerbrechen, ob auf unsere Vorstellungen einzugehen und nicht dagegen der Zorn der etwa beleidigten „Wissenschaft“ zu fürchten sei — der gewaltsame Einbruch in solch ein Vivisektions-Operatorium zu Leipzig, sowie die hierbei vollführten schnellen Tödtungen der für wochenlange Martern aufbewahrten und ausgespannten zerschnittenen Thiere, wohl auch eine tüchtige Tracht Prügel an den sorgsamen Abwärter der scheußlichen Marterräume, einem rohen Ausbruche subversiver sozialistischer Umtriebe gegen das Eigenthumsrecht zugeschrieben worden ist.

Voltaire.

Der Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris war nichts Anderes als ein, seiner Natur nach unentscheidbarer, Kontrovers darüber, ob das Ideal des Drama's in der Oper zu erreichen sei; Diejenigen, welche diese These bejahend aufrecht erhalten zu dürfen glaubten, wurden trotz ihrer anscheinenden Siege durch die Gegner im bedenklichen Schach gehalten, sobald diese in der Oper die Musik in der Weise prädominirend bezeichneten, daß dieser allein und nicht der Poesie ihre Erfolge beizumessen seien. Voltaire, der theoretisch der ersteren Ansicht geneigt war, sah dem konkreten Falle gegenüber sich doch wieder zu dem niederschlagenden Ausspruche genöthigt: „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante.“ In Deutschland, wo, von Lessing zuerst angeregt, zwischen Schiller und Goethe das gleiche Problem, und zwar mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von der Oper, diskutirt wurde, bestätigte der Letztere, Goethe, im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung, ganz unwillkürlich den Ausspruch Voltaire's; er selbst verfaßte nämlich verschiedene Operntexte, und, um sich auf das Niveau des Genre zu stellen, hielt er es für gut, in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so daß wir nur mit Bedauern diese höchst seichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können. Der

Visconti: X, 269. 270. — Voltaire: VII, 140.

Dichter, der eben nicht selbst Musiker war, traf in der „Oper“ ein festgezimmertes Gerüst musikalischer Formen an, welches ihm von vornherein ganz bestimmte Gesetze für die Erfindung und die Ausführung der zu liefernden dramatischen Unterlage gab. An diesen Formen konnte nicht er, sondern nur der Musiker Etwas ändern; welcher Art ihr Gehalt war, das deckte der zu Hilfe gerufene Dichter, ohne es zu wollen, aber dadurch auf, daß er in Erfindung der Süjets und der Verse sich zu einer auffallenden Herabstimmung seines poetischen Vermögens, bis zur offenbaren, und von Voltaire deßhalb gegeiselten, Trivialität veranlaßt sah.

Wenn Voltaire von der Oper sagte: „was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen“, so sagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth.

Voltaire bezeichnet seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern. Es ist in der That auffallend, daß dieses Volk den anderen Völkern Europa's hauptsächlich unter zwei typischen Charakterzügen schnell erkenntlich geworden ist: zierlich bis zur läppischen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: anderntheils grausam bis zum Blutdurst, wüthend zum Angriffe springend. Alles gestatteten die Gesetze der französischen Konvention, nur nicht das Aufkommen der Idealität, dagegen eine Verfeinerung des Realismus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie sie nur durch die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affennatur seiner Landsleute zur Nachahmung höfischer Lebensformen erreicht werden konnte.

Geworden ist am Ende doch Alles; auch daß Voltaire's Tragédie nicht mehr ging und Alles überschlug. Was hat die Wissenschaft nicht alles werden lassen, z. B. vor gar nicht langer Zeit, was heute längst über'm Haufen liegt. Dagegen nun die Werke der Kunst; ändert, bildet euere Einsichten und Wissenschaften wie Ihr wollt — da steht Shakespeare, da Goethe's Faust, da die Beethoven'sche Symphonie, und wirken immer fort!

Der große Kritiker Voltaire, dieser Abgott aller freien Geister, erkannte das „Mädchen von Orleans“ nach den ihm zur Zeit vorliegenden historischen Dokumenten, und glaubte sich durch diese zu der, in seinem berühmt gewordenen Schmutzgedichte ausgeführten, Ansicht über die „Pucelle“ berechtigt. Es muß uns trösten, daß es endlich doch noch zweierlei kritische Geister, und zweierlei Methoden der Erkenntniß-Wissenschaft giebt. Noch Schiller lagen keine anderen Dokumente vor: sei es nun aber eine andere, wahrscheinlich fehlerhafte Kritik, oder sei es die von unseren freien Geistern verachtete Inspiration des Dichters, was es ihm eingab, der „Menschheit edles Bild“ in jener Jungfrau von Orleans zu erkennen, — er arbeitete durch seine dichterische Heiligsprechung auch der ihm nachhinkenden historischen Kritik vor, welcher endlich ein glücklicher Fund die richtigen Dokumente zur Beurtheilung einer wundervollen Erscheinung zuführte.

Voltaire: VII, 140. 141. — IV, 259. — — VIII, 94. 95. — E. 115. — X, 119. 120.

Wagner.

Mit fremden Federn kann man sich schmücken, gerade so wie mit den deliziösen Namen, unter denen uns jetzt unsere neuen jüdischen Mitbürger ebenso überraschend als entzückend entgegentreten, während wir armen alten Bürger- und Bauerngeschlechter uns mit den recht kümmerlichen „Schmidt", „Müller", „Weber", „Wagner" u. s. w. für alle Zukunft begnügen müssen. Fremde Namen thun allenfalls jedoch nicht viel zur Sache; aber die Federn müssen uns aus der eigenen Haut gewachsen sein, nämlich wenn wir uns damit nicht nur putzen, sondern aus uns damit schreiben wollen, und zwar in dem Sinne und mit der Wirkung schreiben wollen, daß wir dadurch eine ganze alte Welt zu besiegen verhoffen können, was sonst einem Papageno noch nicht beigekommen ist. Diese alte Welt — oder wollen wir sagen: diese deutsche Welt, hat aber noch ihre Originale, denen ihre Federn noch ohne Anwendung von Johannistriebkraft wachsen.

In einem im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzert, führte ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter Anderem die Freischütz-Ouvertüre auf: eine Anzahl von Wiener Musikfreunden gelangte auf diese Art einmal dazu, diese arme vielbesudelte Ouvertüre so zu hören, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben. So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren natürlich unsere Herren Kapellmeister nicht gern. Herr Dessof, welcher den „Freischütz" im Hofopernthеater demnächst wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouvertüre belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen."

Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, Ihr Herren!

„Wagnerianer."

Meine Schüler hätte man alle mit Gehalten und Leibrenten ausstatten müssen, um sie zu dem Wagniß zu bewegen als „Wagnerianer" sich brotlos zu machen.

Wagner: X, 81. — — VIII, 366. 372. 366. 373. — 373. — „Wagnerianer": X, 168. 169.

Für die Förderung meiner Ideen darf ich nur Solche in das Auge fassen, die überhaupt von unserer Kunst gar nichts wissen, sondern etwa der Politik, dem Handel und Wandel sich zugewendet erhalten; denn hier kann einem redlichen Kopfe einmal ein Licht aufgehen, während ich unter den Interessenten an unserer heutigen Kunst solch einen Kopf vergebens suchen zu dürfen glaube.

Walhall.

In Streit und Kampf stählen Helden ihre Kraft; Wotan's Wunschmädchen schirmen sie als Schildjungfrauen, als Walküren geleiten sie die im Kampf Gefallenen nach Walhall, wo die Helden in Wotan's Gemeinschaft ein herrliches Leben unter Kampfspielen fortsetzen.

Die Walküre.

(Ursprüngliche Fassung des Stoffes in „Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama" 1848.) Im Geschlecht der Wälsungen soll endlich der, den Göttern noththuende, Held geboren werden: eine unfruchtbar gebliebene Ehe dieses Geschlechtes befruchtete Wotan durch einen Apfel Holda's, den er das Ehepaar genießen ließ: ein Zwillingspaar, Siegmund und Sieglinde, Bruder und Schwester, entspringen der Ehe. Siegmund nimmt ein Weib, Sieglinde vermählt sich einem Manne, Hunding; ihre beiden Ehen bleiben aber unfruchtbar: um einen echten Wälsung zu erzeugen, begatten sich nun Bruder und Schwester selbst. Hunding, Sieglinde's Gemahl, erfährt das Verbrechen, verstößt sein Weib und überfällt Siegmund mit Streit. Brünnhild, die Walküre, schützt Siegmund gegen Wotan's Geheiß, welcher dem Verbrechen zur Sühne ihm den Untergang beschieden hat; schon zückt unter Brünnhild's Schild Siegmund zu dem tödtlichen Streiche auf Hunding das Schwert, welches Wotan ihm einst selbst geschenkt, als der Gott den Streich mit seinem Speer auffängt, woran das Schwert in zwei Stücken zerbricht. Siegmund fällt. Brünnhild wird von Wotan für ihren Ungehorsam gestraft: er verstößt sie aus der Schaar der Walküren, und bannt sie auf einen Felsen, wo sie, die göttliche Jungfrau, dem Manne vermählt werden soll, der dort sie findet und aus dem Schlafe erweckt, in den Wotan sie versenkt; sie erfleht sich als Gnade, Wotan möge den Felsen mit Schrecken des Feuers umgeben, damit sie sicher sei, daß nur der kühnste Held sie gewinnen können werde.

(Die Dichtung.) Brieflich, Nov. 1851: Jetzt sehe ich, ich muß, um vollkommen von der Bühne herab verstanden zu werden, den ganzen Mythos plastisch ausführen. Nicht diese Rücksicht allein bewog mich aber zu meinem neuen Plane, sondern namentlich auch das hinreißend Ergreifende des Stoffes, den ich somit für die Darstellung gewinne, und der mir einen Reichthum für künstlerische Bildung zuführt. Denke Dir die wunderbar unheilvolle Liebe Siegmund's und Siegelind's; Wotan in seinem tief geheimnißvollen Verhältnisse zu dieser Liebe; dann in seiner Entzweiung mit Fricka, in seiner wüthenden

„Wagnerianer": X, 38. — Walhall: III, 205. — Die Walküre: II, 205. 206. — — B. III, 119. I, 147.

Selbstbezwingung, als er, der Sitte zu lieb, Siegmund's Tod verhängt; endlich die herrliche Walküre, Brünnhilde, wie sie — Wotan's innersten Gedanken errathend — dem Gotte trotzt, und von ihm bestraft wird: denke dir dieß in meinem Sinne, mit dem ungeheuren Reichthum von Momenten, in ein bündiges Drama zusammengefaßt, so ist eine Tragödie von erschütterndster Wirkung geschaffen, die zugleich alles Das zu einem bestimmten sinnlichen Eindrucke vorführt, was mein Publikum in sich aufgenommen haben muß, um den „jungen Siegfried" und den „Tod", nach ihrer weitesten Bedeutung, leicht zu verstehen. — (An Uhlig, 31. Mai 1852.) Jetzt habe ich den vollständigen Entwurf zur „Walküre" fertig: morgen geht's an die Verse. Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der umfassenden Großartigkeit meines Stoffes; meine ganze Weltanschauung hat in ihm ihren vollendetsten Ausdruck gefunden. — (An Liszt, 16. Juni 1852.) Ich arbeite fleißig und gedenke in 14 Tagen mit der Dichtung meiner „Walküre" fertig zu sein. — Meine Walküre (erstes Drama) fällt furchtbar schön aus! Noch vor Ende Sommers hoffe ich dir die ganze Dichtung der Tetralogie vorlegen zu können. Die Musik wird mir sehr leicht und schnell von Statten gehen: denn sie ist nur Ausführung des bereits Fertigen. — (Juli 1852.) Die „Walküre" (die ich — als Dichtung — am 1. Juli beendigte) habe ich in vier Wochen gearbeitet: hätte ich acht Wochen darauf verwendet, so würde ich jetzt besser auf sein. In Zukunft muß ich's so halten, und einen Termin für die Vollendung des Ganzen kann ich daher unmöglich angeben, wenn gleich ich Grund habe anzunehmen, daß die Musik mich nicht große Mühe kosten wird.

(Die Musik.) Brieflich, an Liszt, April 1854: Die Instrumentation des Rheingoldes geht vorwärs; im Mai ist das Ganze fertig; im Juni muß es an die [Komposition der] „Walküre" gehen. — (Okt. 1854.) Das Rheingold hast du jetzt? Ich bin im zweiten Akt der „Walküre": Wodan und Fricka: wie du siehst, muß mir das gerathen. — (Dec. 1854.) Dem schönsten meiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu lieb, muß ich wohl schon noch die Nibelungenstücke fertig machen: die „Walküre" hat mich zu sehr angegriffen, als daß ich mir diese Erheiterung nicht noch gönnen soll; ich bin damit in der zweiten Hälfte des letzten Aktes. — (Dec. 1854.) Brünnhilde schläft! — Ich — wache leider noch! — (Jan. 1855.) Ich nehme nach London meine Arbeit mit: die Instrumentation der Walküre hoffe ich dort zu beenden. — (Zürich, Febr. 1855.) Mit dem ersten Akt der „Walküre" wird die Partitur bald fertig: er ist außerordentlich schön; so etwas habe ich noch nie auch nur annähernd gemacht. — (London, März 1855): Durch London bin ich mit meiner Arbeit schrecklich in Rückstand gerathen: erst gestern wurde ich mit der Instrumentation des ersten Aktes der „Walküre" fertig. Alles hängt mir wie Blei am Geiste und Leibe: meinem Hauptwunsche für dieses Jahr, sogleich nach meiner Rückkehr auf dem Seelisberge den jungen Siegfried beginnen zu können, muß ich nun schon entsagen; denn schwerlich bringe ich es hier über den ersten Akt der „Walküre". — (Mai 1855.) Alle Lust zur

Die Walküre: B. I, 148. III, 119. 192. I, 179. 180. 182. — — B. II, 19. 43. 46. 47. 51. 55. 68. 73.

Arbeit schwindet mir immer mehr dahin, ich wollte in den vier Monaten hier die Partitur der „Walküre“ vollenden, wovon nun schon gar keine Rede mehr ist; ich werde nicht mit dem zweiten Akte fertig werden, so gräßlich entgeistigend drückt diese lasterhafte Lage auf mich. Wenn ich es recht überlege, hat mich ein wahrhaft sündhafter Leichtsinn nach London geführt, den ich jetzt mit Inbrunst abzubüßen habe. — (Sept. 1855.) Die zwei ersten Akte hoffe ich Ende Oktober ganz und in Reinschrift fertig zu haben, das Ganze zu Weihnachten. Die Beendigung dieses Werkes, des tragischesten, welches ich je konzipirt, wird mich viel kosten und ich muß darauf bedacht sein, mir sodann durch die erhebendsten Eindrücke wieder zu ersetzen, was ich zugesetzt haben werde. — (3. Octbr. 1855.) So, liebster Franz! Heute schicke ich Dir die fertigen beiden ersten Akte der „Walküre“; es ist mir eine innige Genugthuung, sie alsbald in Deinen Händen zu wissen. Für den inhaltschweren zweiten Akt bin ich besorgt: er enthält zwei so wichtige und starke Katastrophen, daß dieser Inhalt eigentlich für zwei Akte genug wäre; doch sind beide so von einander abhängig, und die eine zieht die andere so unmittelbar nach sich, daß hier ein Auseinanderhalten ganz unmöglich war. Wird er einmal ganz so dargestellt, wie ich es verlange, so muß er allerdings — wenn jede Intention vollkommen verstanden wird — eine Erschütterung hervorbringen, der nichts Dagewesenes gleicht. In entmuthigten, nüchternen Stunden hatte ich die meiste Furcht vor der großen Scene Wotan's, und namentlich vor seiner Schicksalsenthüllung gegen Brünnhilde, ja, in London war ich bereits einmal so weit, die Scene ganz verwerfen zu wollen; um mich darüber zu entscheiden, nahm ich den Entwurf noch einmal vor, und trug mir selbst die Scene mit allem nöthigen Ausdruck vor; glücklicher Weise fand ich dabei, daß mein Spleen ungerechtfertigt war, und der geeignete Vortrag im Gegentheil selbst rein musikalisch und fesselnd wirkt. Diesen Vortrag habe ich an einigen Stellen genauer bezeichnet, doch bleibt noch viel übrig, und es wird einmal eine Hauptaufgabe für mich sein, einen talentvollen Sänger bis in das Innerste meiner Intentionen durch lebendige Mittheilung einzuführen. Für den Gang des großen viertheiligen Drama's ist es die wichtigste Scene, und findet als solche wahrscheinlich bald auch die nöthige Theilnahme und Aufmerksamkeit. — (Dec. 1855.) Ich möchte Dich bitten, die beiden Walküren-Akte mir alsbald wieder zuzuschicken; ich habe endlich hier einen guten Kopisten gefunden. Es liegt mir daran, diese Kopie bald fertig zu wissen, vielleicht aus dem Grunde, der die Insekten bestimmt, vor ihrem Sterben ihre Eier in Sicherheit zu bringen. Werde ich mit dem letzten Akte noch einmal fertig, so bekommst du das Ganze zugeschickt. — (April 1856.) Wenn Du jetzt etwas Ruhe und Lust zur Durchsicht hast, so stelle ich dir die Originalpartitur des nun ganz fertigen Werkes mit tausend Freuden noch einmal auf einige Zeit zu; gewiß bin ich ungeheuer verlangend zu wissen, wie dir der letzte Akt gefiele, denn ich habe ja außer Dir Niemand, dem ich das eigentlich mit Erfolg mittheilen könnte. Er ist gerathen; wahrscheinlich das Beste, was ich noch geschrieben. Ein furchtbarer Sturm — der Elemente und der Herzen — der sich allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhilde's besänftigt. —

Die Walküre: B. II, 73. 97. 96. 99. 100. 108. 109. 119.

(An Fischer, 29. April 1856.) Endlich ist die „Walküre" ganz fertig: sie ist furchtbar schön ausgefallen: den ersten Akt habe ich letzthin bei mir aufgeführt; ich sang den Siegmund und Hunding, und Frau Heim, eine tüchtige Dilettantin, die Sieglinde, ein Freund akkompagnirte.

Wartburg.

Als Mönche und Pfaffen uns lehrten, Freude am Leben und an der lebendigen Kunst sei vom Uebel, da habt Ihr sie gehegt, beschützt, und Eure Wartburg ist deß Zeuge. Seid Ihr Fürsten nun treu Eurem Ruhme, so helft sie uns vollends ganz befrein aus den schmachvollsten Banden, in denen jetzt sie schmachtet, aus dem Dienste der Industrie.

Als ich, neunundzwanzig Jahre alt, nach fast dreijährigem Aufenthalte, Paris verließ, führte mich meine direkte Reise nach Dresden durch das thüringische Thal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimathsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte! — —

Der Wate-Mythos.

Das schöne Meerweib Wachhilde hatte dem König Wiking ein Söhnlein geboren: dem nahten die drei Nornen, um ihm Gaben zu verleihen. Die erste Norn verlieh ihm Leibesstärke, die zweite Weisheit, und der erfreute Vater führte die beiden dankend zum Hochsitze neben sich: die dritte aber verlieh dem Söhnlein „den nie zufried'nen Geist, der stets auf Neues sinnt". Den Vater erschreckte diese Gabe, und er versagte der jüngsten Norn den Dank: entrüstet hierüber nahm diese, zur Strafe des väterlichen Undankes, ihre Gabe zurück. Nun erwuchs der Sohn zu großer Länge und Stärke, und was nur zu wissen war, das wußte er bald. Nie aber empfand er den Trieb zum Thun und Schaffen, er war mit jeder Lage seines Lebens zufrieden, und fand sich in Alles. Nie liebte er, noch haßte er aber auch: weil er nun gerade ein Weib bekam, so zeugte er auch einen Sohn, und that den zu kundigen Zwergen in die Lehre, damit er 'was Rechtes lerne, — und dieser Sohn war jener Wieland, den die Noth einst lehren sollte sich Flügel zu schmieden. Der Alte aber ward bald zum Spott der Leute und Kinder, weil Jeder ihn necken durfte, ohne daß es ihn aufbrachte; denn er war ja so weise zu wissen, daß Leute und Kinder gern necken und spotten: nur wenn man ihm gegen seine Mutter etwas vorbrachte, ward er empfindlich; auf sie wollte er nichts kommen lassen. Kam er an den Meeressund, so fiel es ihm nicht ein, ein Schiff zu bauen, um darüber zu setzen, sondern, so lang er nun eben war, watete er hinein: daher nannte ihn auch das Volk „Wate". Einst wollte er

Die Walküre: B. III, 337. — Wartburg: E. 50. — IV, 336. — Der Wate-Mythos: IV, 309. 310.

sich nach seinem Söhnlein erkundigen, ob das in der Lehre gut thäte und ordentlich lernte: er fand das Felsenthor zur Höhle der Zwerge verschlossen, denn diese hatten Uebles mit dem Kinde im Sinne, und wollten der Ankunft des Alten wehren; keine Sorge kam ihn aber an, denn er war immer zufrieden: er setzte sich am Eingange nieder und schlief ein. Von seinem starken Schnarchen erdröhnte ein Felsstück, das über seinem Haupte hing, so daß es auf ihn herabstürzte und ihn tödtete. Das war das Leben des starken und weisen Riesen Wate: zu ihm hatte Wiking's Vatersorge den Sohn des wonnigen Meerweibes Wachhilde erzogen, und so wirst du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutsches Volk!

Die eine verschmähte Gabe: „der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt", bietet uns Allen bei unserer Geburt die jugendliche Norn an, und durch sie allein könnten wir einst Alle „Genie's" werden; jetzt, in unserer erziehungssüchtigen Welt, führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu, — der Zufall, nicht erzogen zu werden.

Karl Maria v. Weber.

Zu der Zeit, wo Beethoven's allgewaltiges Genie in seiner Instrumentalmusik das Reich der kühnsten Romantik erschlossen, verbreitete sich ein lichtvoller Strahl aus diesem zauberhaften Gebiete auch über die „deutsche Oper". Es war Weber, der der Bühnenmusik noch einmal ein schönes warmes Leben einhauchte. Was bei unseren dichtenden Romantikern sich als römisch-katholisch-mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte sich in der Musik als heimisch innige, tief und weitathmig in edler Anmuth erblühende Tonweise, — als Tonweise, wie sie dem wirklichen letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war. Noch Weber hatte sich in seiner frühesten Jugend bemüht, in der „Coloraturarie" etwas zu leisten. Es bedurfte des herzlichen Aufschwunges der Jahre der Befreiungskriege, um den Sänger der Körner'schen Lieder auf seine eigenen Füße zu stellen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Jäger-Melodie büßte und todmüde dahinsiechte.

Der frische Athem der noch im edlen Aufschwunge bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte aus des herrlichen Weber's Melodien; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüthe gewonnen. Jubelnd empfing das deutsche Volk seinen „Freischütz", und schien nun von Neuem in die französisch restaurirten Prachtsäle der intendanzverwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu wollen. Wie aber die Höfe, und zumal die deutschen Höfe, so entschieden vom Volke getrennt und abgeschlossen waren, konnten natürlich auch ihre Vergnügungen nie zugleich die des Volkes werden. An diesen Höfen wurden, wenn von Kunst und Musik die Rede war, in erster Linie nur Ausländer, möglichst mit schwarzen Bärten, und jedenfalls nur solche, welche das Deutsch mit einem fremden Accente sprachen, unter Künstlern verstanden. Den Kapellmeistern war es in ihren Bestallungs-

Der Wate=Mythos: IV, 310. — 310. 311. — Karl Maria v. Weber: I, 202. III, 321. X, 206. VIII, 59. — 58. I, 198. X, 9. 221.

Kontrakten vorgeschrieben, jedes Jahr die von ihnen dirigirte Hofoper durch ein neues Werk ihrer Phantasie zu befruchten; von Weber verlangte man keine besonders für das Hoftheater verfaßten Opern, da zu seiner Zeit nur die italienische Oper dort für menschenwürdig gehalten wurde: anders als in italienischer Sprache und von Italienern gesungen, konnte man sich gar keine Oper denken. Seine drei berühmten Opern schrieb Weber für auswärtige Theater. K. M. v. Weber fand in Dresden eine italienische Oper als blühende ausländische Musterpflanze vor, — eine deutsche Oper sollte er erst schaffen, und zwar unter den erschwerendsten Verhältnissen, da vor allen Dingen der Hof ihr völlig abgeneigt war. Die künstlerischen Mittel, die er dazu gewinnen konnte, blieben in einer gewissen Unbedeutendheit: er übernahm die Einrichtung einer deutschen Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Personales, welches zugleich jede Gattung des rezitirenden Drama's spielte. Die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren können, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisiren und zu tödten; aber nicht minder grauenhaft ist die Annahme, daß reiner Stumpfsinn und triviale Genußsucht der Machthaber diese Verwüstung anrichteten. Müde und erschöpft, hauchte Weber durch das Wunderhorn Oberon's seinen letzten Lebensathem von sich.

Meine erste Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodisch seine Opern aufführte. Meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch fascinirte. Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz": ich sah Weber oft vor unserm Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam: stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Sein Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen. — Es hatte eine tiefe Bedeutung für mich, daß ich, durch Weber's lebensvolle Erscheinung in meinen frühesten Knabenjahren so schwärmerisch für die Musik gewonnen, dereinst so schmerzlich von der Kunde seines Todes betroffen, durch die glücklich ausgeführte Uebersiedelung seiner sterblichen Ueberreste aus London nach Dresden, im Mannesalter noch einmal mit ihm wie in unmittelbare persönliche Berührung trat. Als ein schönes und ernstes Ereigniß wirkte dieser Vorgang auf die Stimmung ein, in welcher ich December 1844 die Komposition des „Tannhäuser" beendigte. Nach der Bedeutung meines sonstigen Verkehres mit lebenden Meistern der Tonkunst, und den Erfahrungen, die ich von ihnen machte, kann man ermessen, aus welchem Quell meine Sehnsucht nach innigem Meisterumgang sich zu stärken hatte. Es war nicht tröstlich, vom Grabe Weber's nach seinen lebenden Nachfolgern auszusehen.

„Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen

Karl Maria v. Weber: X, 221. I, 198. X, 221. M. Wbl. 71, 411. IX, 239. VIII, 59. III, 362. — VII, 132. 133. I, 8. VII, 133. II, 60. 55. 66. — — 62.

und Märchen der Heimath lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit: wie du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern, Du konntest uns nie verrathen! — Sieh', nun läßt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!" (Rede an Weber's letzter Ruhestätte, 1844.)

Karl Maria v. Weber gelangte zu seiner künstlerischen Reife in einer Epoche geschichtlicher Entwickelung, wo der erwachte Freiheitstrieb sich weniger noch in den Menschen, als solchen, sondern in den Völkern, als nationalen Massen, kundgab. Das Unabhängigkeitsgefühl, das in der Politik sich noch nicht auf das Reinmenschliche bezog, suchte, wie sich selbst unerklärlich, und mehr zufällig als nothwendig erweckt, noch nach Berechtigungsgründen, und glaubte diese in der nationalen Wurzel der Völker finden zu dürfen. Gab sich die hieraus entstehende Bewegung (bei unseren dichtenden Romantikern) in ihrer äußersten Verirrung als Sucht der Wiederherstellung des Alten und Verlorenen kund, so äußerte sich die nationale Richtung in der Musik als heimisch innige Tonweise, wie sie dem wirklichen letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war.

Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen" schnitten die wollüstigen Melodieen Rossini's, in denen alle Welt schwelgte, widerlich schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz; er konnte es nicht zugeben, daß in ihnen der Quell der wahren Melodie läge; er mußte der Welt beweisen, daß sie nur ein unreiner Ausfluß dieses Quelles seien, der Quell selbst aber, da wo man ihn zu finden wisse, in ungetrübtester Klarheit noch fließe. Wenn jene vornehmen Gründer der Oper auf den Volksgesang nur hinlauschten, so hörte nun Weber mit angestrengtester Aufmerksamkeit auf ihn. Drang der Duft der schönen Volksblume von der Waldwiese auf in die prunkenden Gemächer der luxuriösen Musikwelt, um dort zu portativen Wohlgerüchen destillirt zu werden, so trieb die Sehnsucht nach dem Anblicke der Blume Weber aus den üppigen Sälen hinab auf die Waldwiese selbst: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieselnden Baches, zwischen kräftig duftendem Waldgrase auf wunderbar gekräuseltem Moose, unter sinnig rauschendem Laubgezweige der alten stämmigen Bäume. Wie fühlte der selige Künstler sein Herz erbeben bei diesem Anblicke, beim Einathmen dieser Fülle des Duftes! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerstehen, der entnervten Menschheit diesen heilenden Anblick, diesen belebenden Duft zur Erlösung von ihrem Wahnsinne zuzuführen, die Blume selbst ihrer göttlich zeugenden Wildniß zu entreißen, um sie als Allerheiligstes der segenbedürftigen Luxuswelt

Karl Maria v. Weber: II, 62. — — III, 320. 321. — 321. 322.

vorzuhalten: — er brach sie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemachte setzte er die süß Verschämte in die kostbare Vase; täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Doch sieh'! — die so keusch geschlossenen straffen Blätter entfalten sich, wie zu schlaffer Wollust ausgedehnt; schamlos enthüllt sie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet sie mit grauenvoller Gleichgültigkeit der riechenden Nase jedes gaunerischen Wollüstlings dar. „Was ist dir, Blume?" ruft in Seelenangst der Meister: „vergissest du die schöne Waldwiese, wo du so keusch gewachsen?" Da läßt die Blume, eines nach dem anderen, die Blätter fallen; matt und welk zerstreuen sie sich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres süßen Duftes weht dem Meister zu: „Ich sterbe nur, — da du mich brachest!" — Und mit ihr starb der Meister. Sie war die Seele seiner Kunst, und diese Kunst der räthselvolle Haft seines Lebens gewesen. — Auf der Waldwiese wuchs keine Blume mehr! —

Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, daß sie weniger in kurzgefügten, keck und sonderlich bewegten Rhythmen, sondern in langathmigen, froh und doch sehnsüchtig geschwellten Zügen sich uns kundgiebt. Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar: überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen; die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weber'schen Volksoper: sie ist, frei aller lokal-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen anderen Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht so, durch die Gewalt unentstellter Anmuth, zu den Herzen der Menschen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit sie angehören mögen, eben weil in ihr das Reinmenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weber'schen Melodie das Wesen des deutschen Geistes und seine vermeintliche Bestimmung besser erkennen, als wir in der Lüge von seinen spezifischen Qualitäten es thun! —

Nach dieser Melodie gestaltet Weber Alles; was er, gänzlich von ihr erfüllt, gewahrt und wiedergeben will, was er so im ganzen Gerüste der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiß, in dieser Melodie sich auszudrücken, sei es auch nur dadurch, daß er es mit ihrem Athem überhaucht, mit einem Thautropfen aus dem Kelche der Blume es besprengt, das mußte ihm gelingen zu hinreißend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und diese Melodie war es, die Weber zum wirklichen Faktor seiner Oper machte: das Vorgeben des Drama's fand durch diese Melodie insoweit seine Verwirklichung, als das ganze Drama von vornherein wie vor Sehnsucht hingegossen war, in diese Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöst, durch sie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir so den „Freischützen" als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau dieselbe Stellung zu Weber's Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tankredi" zur Musik Rossini's. Die Melodie Rossini's bedingte den Charakter der Dichtung des „Tankredi" ganz ebenso, als Weber's Melodie die Dichtung des Kind'schen „Freischützen", und Weber

Karl Maria v. Weber: III, 322. — 323. — 323. 324.

war hier nichts Anderes, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich. Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Drama's um so viel weiter, als seine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr und ungefälscht war: was in ihr aufging, war wohl geborgen und sicher vor jeder Entstellung. Was in dieser Sprache, bei all' ihrer Wahrheit, dennoch ihrer Beschränktheit wegen nicht auszusprechen war, das mühte sich auch Weber vergebens herauszubringen; und sein Stammeln gilt uns hier als das redliche Bekenntniß von der Unfähigkeit der Musik, selbst wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht bloß für sie zugeschnittene, Drama in sich aufgehen zu lassen, wogegen sie vernünftiger Weise in diesem wirklichen Drama aufzugehen hat.

Weber: Der Freischütz.

Was wir Deutschen durch den „Freischütz" erlebt, ist dem Leben weniger Völker zugetheilt worden.

O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz" entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz" liebt, das noch heute an die Wunder der naivesten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnißvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige Träumerei! du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin! —

In seinem populärsten Werke, dem „Freischützen", berührte Weber das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahebrachten; das seelenvolle einfache Lied des Deutschen lag zu Grunde, so daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemüthsleben der deutschen Nation auf das Charakteristischeste besingt. Einzig aus dem Volke, welches die Sage des „Freischützen" erfand, konnte ein geistvoller Tondichter darauf verfallen, auf einer ihr entnommenen dramatischen Grundlage ein großes musikalisches Werk auszuführen. Verstand er den Grundton des ihm vorgelegten populären Gedichtes richtig, und fühlte er sich mächtig, das hier durch eine charakteristische Handlung Angedeutete durch seine Töne in das volle mystische Leben zu rufen, so wußte er auch, daß er von den geheimnißvollen Klängen seiner Ouvertüre an bis zu der urkindlichen Weise des „Jungfernkranzes" von seinem Volke wiederum durchaus verstanden werden würde. Und in der That, indem er die heimische alte Volkssage verherrlichte, sicherte sich der Künstler einen beispiellosen Erfolg. In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute vom

Karl Maria v. Weber: III, 324. — Weber: Der Freischütz: X, 206. — — I, 274. — 203. 265. 266.

Norden und vom Süden, von dem Anhänger der „Kritik der reinen Vernunft" Kant's, bis zu den Lesern des Wiener „Modejournals". Es lallte der Berliner Philosoph: „Wir winden dir den Jungfernkranz"; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: „Durch die Wälder, durch die Auen"; während der Hoflakay mit heiserer Stimme: „Was gleicht wohl auf Erden" sang; und ich entsinne mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag des „Hier im ird'schen Jammerthal" studirt zu haben. Der österreichische Grenadier marschirte nach dem Jägerchor, Fürst Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern, und die Jena'er Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einen gemeinsamen Punkt zusammen; von einem Ende Deutschlands zum anderen wurde der „Freischütz" gehört, gesungen, getanzt.

(Dichtung und Musik im „Freischütz".) Der Einspruch Weber's gegen Rossini richtete sich nur gegen die Seichtigkeit und Charakterlosigkeit der Melodie, keinesweges aber gegen die unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama. Im Gegentheile verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung nur noch dadurch, daß er durch charakteristische Veredelung seiner Melodie sich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zutheilte, und zwar gerade um so viel erhöht, als seine Melodie die Rossini'sche eben an charakteristischem Adel übertraf. Zu Rossini gesellte sich der Dichter als lustiger Schmarotzer, den der Komponist als vornehmer, aber leutseliger Mann mit Austern und Champagner nach Herzenslust traktirte, so daß der folgsame Poet bei keinem Herrn der Welt sich besser befand, als bei dem famosen Maestro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und untheilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weber'schen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des „Freischützen" war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestirte er, als die Wärme des Weber'schen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her: — er irrte sich gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet — verbrannt waren: einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigenthum ausgeben.
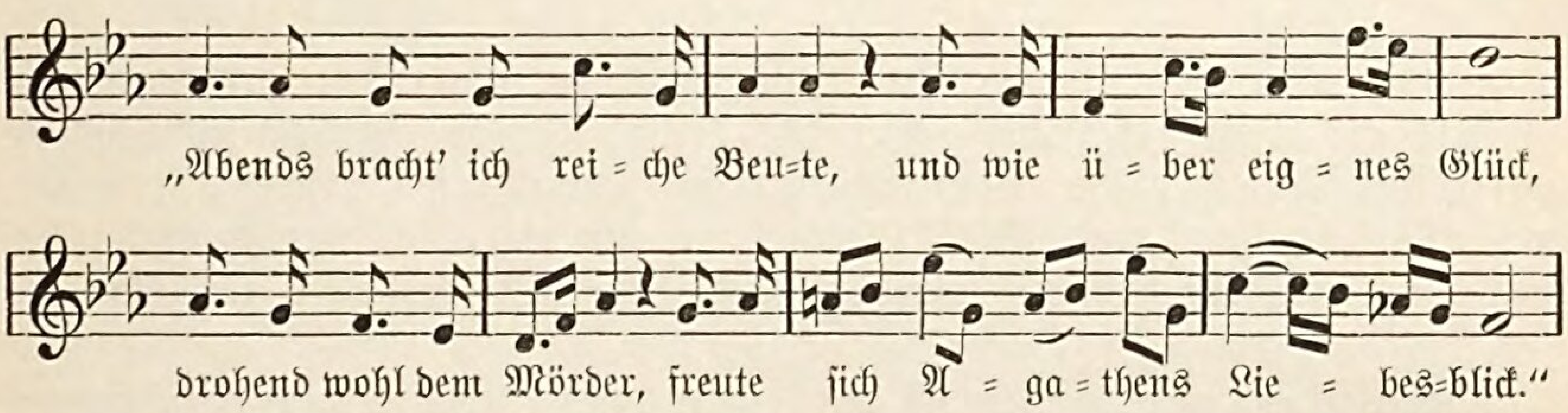
Selbst der sonst so gewissenhafte Weber ist der Melodie zu Liebe gegen die Sprache oft noch durchaus rücksichtslos. Weber erklärte es für seine Pflicht, den Text genau wiederzugeben, gestand aber auch, daß, wollte er dieß immer thun, er dann seiner Melodie absagen müßte. Wirklich führte gerade Weber's redliches Verfahren gegen den Verstext, bei der Bemühung die Einschnitte desselben richtig einzuhalten und dadurch den Gedanken verständlich zu machen, sowie bei andrerseits festgehaltener melodischer Modelung auch der hieraus entstehenden Inkongruenzen, zu mancher Undeutlichkeit. In dem Arioso des Max im „Freischütz": „Durch die Wälder, durch die Auen" hatte

Weber: Der Freischütz: I, 266. — — III, 356. — IV, 268. X, 209.

der Dichter den unglücklichen Einfall, dem Komponisten folgenden Vers zu bieten:

„Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eig'nes Glück —
Drohend wohl dem Mörder — freute
Sich Agathens Liebesblick."

Weber giebt sich nun wirklich die Mühe, diese Zeilen ihrem Sinne und Zusammenhange nach richtig zu phrasiren, demgemäß er nach der Parenthese „drohend wohl dem Mörder" abbricht, und mit dem Reimworte „freute" die nun um so viel verlängerte Schlußzeile einsetzt, indem er dieses für den Zusammenhang mit der zweiten Verszeile so wichtige Zeitwort leider als kurzen Auftakt verwenden zu müssen glaubt, wogegen nun mit dem folgenden Niederschlage das dem Zeitwort nur ergänzend angefügte Fürwort „sich" den starken Accent erhält. Hieraus ist ein immerhin fesselnder melodischer Komplex entstanden:

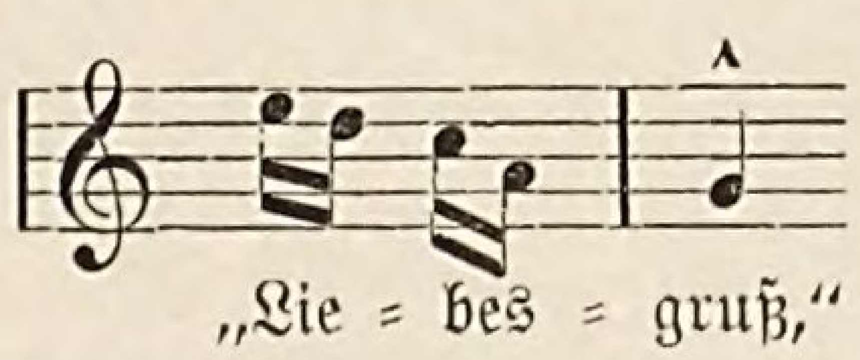


Nicht nur aber ist der Vers, als solcher, des Dichters hierdurch als eine Absurdität aufgedeckt, sondern, bei aller Deutlichkeit der musikalischen Phrasirung, ist doch auch der S i n n des Verses so schwer verständlich geworden, daß ich selbst, an die bloße Anhörung des Gesangsvortrages gewöhnt, erst, als mir die Unverständlichkeit auffiel, den Verhalt der Sache mir erklären mußte.

Eine ähnliche Mißverständlichkeit ergiebt sich in derselben Arie durch die, von Dichtern um des Reimes willen beliebte, Auseinanderstellung der zusammengehörigen Worte, welche der Komponist hier durch die Wiederholung von Zwischentheilen leider noch schädlicher macht.

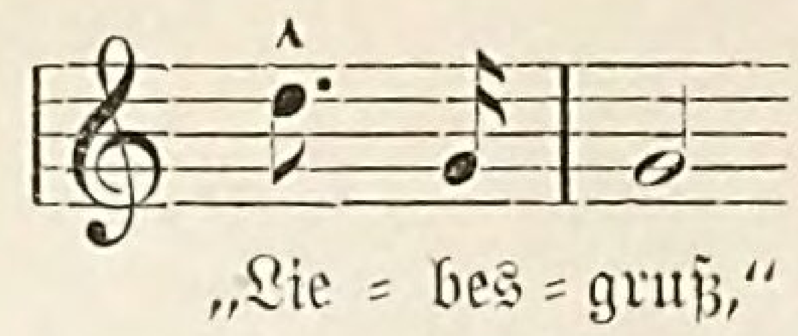
„Wenn sich rauschend Blätter regen,
Wähnt sie wohl, es sei mein Fuß,
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen —
Nur dem Laub — nur dem Laub — den Liebesgruß."

Hier soll sich außerdem „Fuß" und „Liebesgruß" reimen. Weber accentuirt das erstemal:



bei der Wiederholung:

Weber: Der Freischütz: X, 209. 210. — 210. 211.



wobei der unrichtige Accent den Reim giebt, der richtige aber aufdeckt, daß jene Worte sich nicht reimen. Nur in den vorzüglichsten Versen unserer größten und berufensten Dichter wird der Reim, durch Echtheit, zu einer bestimmenden Wirklichkeit; beachtet dieß der Dichter nicht, so bleibt der Reim nur für das Auge vorhanden, ist ein Litteratur=Reim: vor dem Gehöre, und somit für das Gefühl wie für den lebendigen Verstand, verschwindet er gänzlich. Ich suchte kürzlich in der großen Arie des Kaspar den dem Schlußverse: „Triumph, die Rache gelingt" vorangehends korrespondirenden Reim, den ich beim Vortrage nie gehört hatte, weßhalb ich vermeinte, Weber habe jene Phrase aus Bedürfniß eigenmächtig zugesetzt: dagegen traf ich nun allerdings auf das „im Dunkel beschwingt", welches, zwischen dem „umgebt ihn, ihr Geister" und: „schon trägt er knirschend eure Ketten" flüchtig eingestreut und ohne musikalischen Absatz hastig mit dem Folgenden verbunden, mir niemals als Reim aufgefallen war. In der That, was lag dem Komponisten an diesem Reime, da er seinerseits eben nur Worte, ja Sylben gebrauchte, um eine stürmische musikalische Phrase, wie sie eigentlich nur der charakteristischen Orchesterbegleitung angehört, auch vom Sänger singen zu lassen?

(Aufführungen.) Es ist mir, gelegentlich verschiedener Erfahrungen hiervon, aufgefallen, wie wenig die Zuhörer von Opern=Aufführungen die Vorgänge der ihnen zu Grunde liegenden Handlung sich zur Kenntniß gebracht hatten. Daß die Vorgänge in „Robert der Teufel" und „Hugenotten" nur den Allereingeweihtesten verständlich wurden, hatte sein Gutes; daß aber, wie ich dieß neulich erst erfuhr, auch der „Freischütz" dunkel geblieben war, verwunderte mich. Man gab hiervon der Undeutlichkeit des Vortrages unserer Opernsänger die Schuld; wenn ich hiergegen darauf hinwies, daß in dialogisirten Opern wie „Freischütz", „Zauberflöte", ja bei uns Deutschen auch im übersetzten „Don Juan" und „Figaro", alles die Handlung Erklärende doch gesprochen würde, so ward mir eingeworfen, daß die Sänger heut zu Tage auch undeutlich sprächen, und, vielleicht schon aus diesem Grunde, die Dialoge bis zur Unverständlichkeit gekürzt würden. Hierdurch verschlimmere sich sogar noch die Sache; denn bei vollständig „durchkomponirten" Opern könne man doch wenigstens mit Hilfe des Textbuches zu einer ausreichenden Erklärung der scenischen Vorgänge gelangen, wogegen eine solche Anleitung zum Gebrauch der „Arienbücher" der dialogisirten Opern abgehe. — Ein am Mannheimer Theater neuangestellter Dirigent fand sich veranlaßt, zur Feier des Antrittes seiner Funktionen dem erstaunten Publikum den „Freischütz" zum ersten Male ohne Striche vorzuführen. Das hatte also Niemand bedacht, daß auch im „Freischütz" zu streichen gewesen war!

Und in solchen Händen, in solcher Pflege befindet sich die deutsche Oper! Mußte ich es nicht erleben, daß bereits achtzehn Jahre nach Weber's Tode,

Weber: Der Freischütz: X, 211. 212. — — X, 203. 204. IX, 319. — 319. X, 29.

an dem Orte, wo dieser längere Jahre über ihre Aufführungen selbst dirigirt hatte, die Tempi seiner Opern dermaaßen gefälscht waren, daß des Meisters damals noch in Dresden lebende Wittwe mein Gefühl hiervon erst durch die ihr verbliebene treue Erinnerung bestätigen konnte? — Als ich, achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Male selbst in Dresden den „Freischütz“ dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reißiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig.“ Von Seiten der Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen.

Weber: Euryanthe.

Weber suchte sich nach dem „Freischützen“ einen gefügigeren Dichterknecht, und nahm zu einer neuen Oper eine Frau in Sold, von deren unbedingterer Unterordnung er sogar verlangte, daß sie nach dem Brande des Scheiterhaufens nicht einmal die Asche ihrer Prosa nachlassen sollte: sie sollte sich mit Haut und Haar in der Gluth seiner Melodie verbrennen lassen. Uns ist aus der Korrespondenz Weber's mit Frau von Chezy während der Anfertigung des Euryanthetextes bekannt geworden, mit welch' peinlicher Sorgfalt er sich genöthigt fühlte, wiederum seinen dichterischen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorschreibt, und wieder vorschreibt und verwirft; hier streicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja seine Anordnungen bis auf die Charaktere selbst, ihre Motive und Handlungen erstreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigensinniger, oder ein übermüthiger Parvenü, der, durch den Erfolg seines „Freischützen“ eitel gemacht, jetzt als Despot befehlen wollte, wo er naturgemäß zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm sprach mit leidenschaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künstlerische Sorge des Musikers, der, durch den Drang der Umstände verführt, es übernommen hatte, das Drama selbst aus der absoluten Melodie zu konstruiren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrthume, der ihm mit Nothwendigkeit hatte ankommen müssen. Er hatte die Melodie zu ihrem schönsten, gefühlvollsten Adel erhoben, er wollte sie nun als Muse des Drama's selbst krönen, und durch ihre starke Hand all' das lüderliche Gezücht von der Bühne jagen lassen, das diese entweihte. Hatte er im „Freischützen“ alle lyrischen Züge der Operndichtung in diese Melodie hingeleitet, so wollte er nun aus den Lichtstrahlen seines melodischen Sternes das Drama selbst ausgießen. Man könnte sagen, seine Melodie zur „Euryanthe“ sei eher fertig gewesen, als die Dichtung; um diese zu liefern, brauchte er nur Jemand, der seine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr bloß nach-

Weber: Der Freischütz: X, 29. VIII, 366. 367. — Euryanthe: III, 357. 358.

dichtete; da praktisch dieß nicht möglich war, so gerieth er mit seiner Dichterin in ein ärgerlich theoretisches Hin- und Herzanken, in welchem weder von der einen, noch der anderen Seite her eine klare Verständigung möglich wurde, — so daß wir gerade an diesem Falle bei ruhiger Prüfung recht deutlich zu ersehen haben, bis zu welcher peinlichen Unsicherheit Männer von Weber's Geiste und künstlerischer Wahrheitsliebe durch das Festhalten eines künstlerischen Grundirrthumes verleitet werden können.

Das Unmögliche mußte endlich auch Weber unmöglich bleiben. Er konnte durch all' seine Andeutungen und Verhaltungsbefehle an den Dichter keine dramatische Unterlage zu Stande bekommen, die er vollständig in seine Melodie hätte auflösen können, und zwar gerade deßwegen, weil er ein wirkliches Drama zu Tage fördern wollte, nicht nur ein mit lyrischen Momenten erfülltes Schauspiel, von dem er — wie im „Freischützen" — eben Nichts als bloß diese Momente für seine Musik zu verwenden gehabt hätte. In dem Texte der „Euryanthe" blieb neben dem dramatisch-lyrischen Elemente, für das — wie ich mich ausdrückte — die Melodie im Voraus fertig war, doch so viel, der absoluten Musik fremdartige Beigabe übrig, daß Weber es mit seiner eigentlichen Melodie nicht zu beherrschen vermochte. Wäre dieser Text das Werk eines wirklichen Dichters gewesen, der den Musiker so nur zu seiner Hilfe herbeigerufen hätte, wie jetzt es dem Dichter vom Musiker geschehen war, so würde dieser Musiker in der Liebe zu dem vorliegenden Drama nicht einen Augenblick in Verlegenheit gerathen sein: er würde da, wo er für seinen breiteren musikalischen Ausdruck keinen nährenden oder rechtfertigenden Stoff erkannte, sich nur nach seinem geringeren Vermögen, dem einer untergeordneten, dem Ganzen dennoch aber immer hilfreichen Begleitung, betheiligt, und nur da, wo der vollste musikalische Ausdruck nothwendig und aus dem Stoffe bedungen war, auch nach seinem vollsten Vermögen eingewirkt haben. Der Text der „Euryanthe" war jedoch aus dem umgekehrten Verhältnisse zwischen Musiker und Dichter hervorgegangen, und der eigentlich dichtende Komponist vermochte überall da, wo er naturgemäß abzustehen oder zurückzutreten gehabt hätte, jetzt nur eine doppelt gesteigerte Aufgabe für sich zu ersehen, nämlich die Aufgabe, einem musikalisch völlig spröden Stoffe dennoch ein vollkommen musikalisches Gepräge aufzudrücken. Dieß hätte Weber nur gelingen können, wenn er sich in die frivole Richtung der Musik schlug; wenn er, von aller Wahrheit gänzlich absehend, dem epikureischen Elemente der Musik die Zügel schießen ließ, und à la Rossini Tod und Teufel in amüsante Melodieen umgesetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber seinen kräftigsten künstlerischen Einspruch: seine Melodie sollte überall charaktervoll, d. h. wahr und der gegenständlichen Empfindung entsprechend sein. Er mußte also zu einem anderen Verfahren schreiten.

Ueberall da, wo seine in langen Zügen sich kundgebende, meist im Voraus fertige und auf den Text, gleich einem glänzenden Gewande, dahingebreitete Melodie diesem Texte einen zu erkennbaren Zwang hätte anthun müssen, brach er diese Melodie selbst in Stücke, und die einzelnen Theile seines melodischen Gebäudes fügte er dann, je nach der deklamatorischen Erforderniß der Text-

Weber: Euryanthe: III, 358. — 358. 359. — 359. 360.

worte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen, das er wieder mit einem feinen melodischen Firniß überzog, um so dem ganzen Gefüge für den äußeren Anblick immer noch den Anschein der absoluten, möglichst selbst von den Textworten loszulösenden, Melodie zu bewahren. Die beabsichtigte Täuschung gelang ihm aber nicht.

Nicht nur Rossini, sondern Weber selbst auch hatte die absolute Melodie so entschieden zum Hauptinhalt der Oper erhoben, daß diese, aus dem dramatischen Zusammenhange herausgerissen und selbst der Textworte entkleidet, in ihrer nacktesten Gestalt Eigenthum des Publikums geworden war. Eine Melodie mußte gegeigt und geblasen, oder auf dem Klaviere gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindesten etwas von ihrer eigentlichen Essenz zu verlieren, wenn sie eine wirkliche Publikumsmelodie werden sollte. Auch in Weber's Opern ging das Publikum nur, um möglichst viele solcher Melodieen zu hören, und sehr hatte der Meister sich geirrt, wenn er sich schmeichelte, auch jenes überfirnißte deklamatorische Mosaik von diesem Publikum für Melodie angenommen zu sehen, worauf es grundsätzlich dem Komponisten doch wiederum ankam. Konnte dieses Mosaik in den Augen Weber's selbst nur durch den Worttext gerechtfertigt erscheinen, so war auf der einen Seite das Publikum — und zwar hier mit vollem Rechte — durchaus gleichgiltig gegen die Textworte; auf der anderen Seite aber mußte es sich wieder herausstellen, daß dieser Text doch nicht einmal vollkommen entsprechend in der Musik wiedergegeben war. Gerade diese unzeitige halbe Melodie wandte die Aufmerksamkeit vom Worttexte ab und der Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die in Wahrheit aber nicht zu Stande kam, — so daß dem Zuhörer das Verlangen nach Darlegung eines dichterischen Gedankens im Voraus erstickt, der Genuß einer Melodie aber um so empfindlicher geschmälert wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Außer da, wo in der „Euryanthe" der Tonsetzer nach künstlerischem Ermessen seine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte, sehen wir in demselben Werke zugleich nur da sein höheres künstlerisches Streben mit wirklichem und schönem Erfolge gekrönt, wo er — der Wahrheit zu Liebe — der absoluten Melodie gänzlich entsagt, und — wie in der Anfangsscene des ersten Aktes — durch den edelsten und treuesten musikalischen Ausdruck die gefühlvolle dramatische Rede, als solche, selbst wiedergiebt; wo er somit die Absicht seines eigenen künstlerischen Schaffens nicht mehr in die Musik, sondern in die Dichtung setzt, und die Musik nur zur Förderung dieser Absicht verwendet, welche in solcher Fülle und überzeugender Wahrheit wiederum nur durch die Musik zu ermöglichen war.

Die „Euryanthe" ist von der Kritik nicht in dem Maaße beachtet worden, als sie es ihres ungemein lehrreichen Inhaltes wegen verdient. Das Publikum sprach sich unentschieden, halb angeregt, halb verstimmt, aus; die Kritik, die im Grunde genommen, immer nur nach der Stimme des Publikums horcht, um — je nach ihrer vorgefaßten Meinung — sich entweder ganz nach ihr und dem äußeren Erfolge zu richten, oder auch sie blindlings zu bekämpfen, hat es nie vermocht, die grundverschiedenen Elemente,

---

Weber: Euryanthe: 360. — 360. 361. — 361.

die sich in diesem Werke auf das Widerspruchsvollste berühren, klar zu sichten, und aus dem Streben des Komponisten, sie zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, seine Erfolglosigkeit zu rechtfertigen. Nie ist aber, so lange es Opern giebt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genre's von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitsliebenden Tonsetzer, bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte nothwendig Eines geopfert werden, — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß dieß unmöglich sei.

In seiner „Euryanthe" ließ Weber den Dialog fallen, führte dagegen das Rezitativ ein, verbannte die volksthümliche Liedweise und ergänzte nach jeder Seite hin das pathetische Ensemble. Hiergegen blieb das Publikum entfremdet, und nicht näher trat ihm diese edle Weber'sche Musik, als etwa die Spontini'sche Oper selbst: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf diesem Genre.

Das Genie Weber's hatte die Oper durch die Hinzuziehung des deutschen Männerchorgesanges, dem er durch seine Freiheitskriegs-Lieder einen so herrlichen Aufschwung gegeben, in edle Bahnen des Volksthümlichen geleitet. Der ungemeine Erfolg hiervon bestimmte den Meister, auch für den in dramatischer Betheiligung an der Handlung begriffenen Chor den Charakter jener Gesangsweisen zu verwenden: in seiner „Euryanthe" wird der Dialog der Handelnden mehre Male durch den Zwischengesang des Chores unterbrochen und aufgehalten, und leider singt hier der Chor ganz in der Weise jenes Männergesangs, für sich, vierstimmig, unbelebt durch ein charakteristisch bewegungsvolles Orchester, fast so, als ob diese Sätze einzeln sogleich für die Kollektionen der Liedertafeln benutzt werden sollten. Was hier jedenfalls edel beabsichtigt war, vielleicht auch um der schablonenartigen, nur zum Akkompagnement der Arie oder des Ballets dienenden, Verwendung des Chores in den italienischen Opern entgegenzutreten, verleitete Weber's Nachfolger zu dieser ewig nichtssagenden „melodischen" Chorsingerei, welche neben der Arienmelodie-Singerei den ganzen Gehalt einer deutschen Oper ausmacht.

In welcher ungemein treffenden und ergreifenden Art das Orchester unsere Mitempfindung für die, im richtig accentuirten Dialoge sich vor unseren Augen entwickelnde Situation jeden Augenblick thätig erhielte, ohne aufzuhören zugleich als ein künstlerisch wohlgebildetes, reines Tongewebe uns zu ergetzen, — entnehmen wir vielen Analogien, wie sie die Weber'sche Charakteristik musikalischer Motive, z. B. in den Schlußscenen des letzten Aktes der „Euryanthe", uns liefert.

Fassen wir alles bisher in Betrachtung Gezogene zusammen, so müssen wir uns mit voller Aufrichtigkeit eingestehen, daß in der deutschen Oper wir

Weber: Euryanthe: I, 361. 362. — — IX, 57. — X, 216. — IX, 251. — — X, 218.

es eigentlich mit einem wahren Stümperwerke zu thun haben. Wir müssen dieß bekennen, schon wenn wir die deutsche Oper nur mit der italienischen und französischen zusammenhalten, um wie weit eher aber, wenn wir die nothwendigen Anforderungen, denen für uns ein Drama einerseits und ein selbständiges Musikstück andererseits entsprechen müssen, an dieses in unerlösbarer Inkorrektheit erhaltene Pseudo-Kunstwerk stellen! — In dieser Oper ist, genau betrachtet, Alles absurd, bis auf Das, was ein gottbegabter Musiker als Original-Melodiker darin aufopfert. Ein solcher war für die eigentlich sogenannte „deutsche“ Oper Weber, der uns die zündendsten Strahlen seines Genius durch diesen Opern-Nebel zusandte, aus welchem Beethoven unmuthig sich loslöste, als er seinem Tagebuche einschrieb: „nun nichts mehr von Opern u. dgl., sondern für meine Weise!“ Wer wollte aber unser soeben ausgesprochenes Urtheil über das Genre selbst bestreiten, wenn er das thatsächliche Ergebniß sich vorführt, daß Weber's schönste, reichste und meisterlichste Musik für uns schon so gut wie verloren ist, weil sie der Oper „Euryanthe“ angehört? Wo wird diese endlich nur noch aufgeführt werden, da selbst allerhöchste Höfe für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeitsfeste, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatralischer Feier ausgesucht werden muß, lieber für die „Clemenza di Tito“ oder „Olympia“ zu bestimmen sind, als für diese „Euryanthe“, in welcher, trotz alles Verrufes ob ihrer Langweiligkeit, doch jedes einzelne Musikstück mehr werth ist als die ganze Opera seria Italien's, Frankreich's und Judäa's? Unverkennbar fallen solche Bevorzugungen jedoch nicht einzig der somnolenten Urtheilskraft etwa des preußischen Operndirektions-Konsortiums zur Last, sondern, wie dort Alles durch einen gewissen dumpfen, aber hartnäckigen akademischen Instinkt bestimmt wird, dürfen wir auch aus einer ähnlichen Wahlentscheidung erkennen, daß, neben jene Werke eines zweifellos festen Styles, wenn auch sehr beschränkter und hohler Kunstgattung, gehalten, das beste Werk der „deutschen Oper“ als unfertig, und somit auch als unrepräsentabel bei Hofe angesehen werden mußte.

Allerdings traten gerade in diesem Werke alle Gebrechen des Operngenre's am Ersichtlichsten hervor, lediglich aber doch nur aus dem Grunde, daß der Komponist es dießmal vollkommen ernst damit meinte, hierbei aber alles Fehlerhafte, ja Absurde desselben durch eine höchste Anstrengung seiner rein musikalischen Produktivität doch immer nur zu verdecken bemüht sein konnte. Wenn ich auch hier, wie ich dieß bereits früher einmal bildlich durchführte, das Dichterwerk als das männliche, die Musik hingegen als das weibliche Prinzip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des größten Gesammtkunstwerkes bezeichne, so möchte ich den Erfolg dieser Durchdringung des Euryanthen-Textes vom Weber'schen Genius mit der Frucht der Ehe eines „Tschandala“ mit einer „Brahmanin“ vergleichen; nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen der Hindu's nämlich konnte ein Brahmane mit einem Tschandala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanenthum befähigten Sprößling erzeugen, wogegen umgekehrt die Frucht eines Tschandala-Mannes durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schooße eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichster,

Weber: Euryanthe: X, 218. 219. — 219. 220.

somit abschreckendster Ausprägung zum Vorscheine brachte.*) Nun bedenke man aber noch, daß bei der Konzeption dieser unglücklichen „Euryanthe" der dichterische Vater ein Frauenzimmer, die gebärende Musik dagegen im vollsten Sinne des Wortes ein Mann war!

Ueber die so traurige, ja herzzerreißend lehrreiche Beschaffenheit des soeben hervorgehobenen Weber'schen Werkes habe ich im ersten Theile meiner größeren Abhandlung über „Oper und Drama" seiner Zeit genügend mich verständlich zu machen gesucht, namentlich auch nachzuweisen mich bemüht, daß selbst der reichste musikalische Melodiker nicht im Stande sei, eine Zusammenstellung versloser deutscher Verse zu einem poetisch sich ausnehmen sollenden Operntexte in ein wirkliches Kunstwerk umzuwandeln. Und Weber war, außer einem der allerhervorragendsten Melodiker, ein geistvoller Mann mit scharfem Blicke für alles Schwächliche und Unächte. Bei der nachfolgenden Musikerjugend gerieth er bald in eine gewisse Mißachtung; Gott weiß, welche Mixturen aus Bach, Händel u. s. w. man für allerneueste Komponir-Rezepte zusammensetzte: keiner wagte jedoch an das von Weber scheinbar ungelöst hinterlassene Problem sich heranzumachen, oder Jeder stand nach flüchtigem, wenn auch mühseligem Versuche, bald wieder davon ab.

Weber: Oberon.

Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner Euryanthe, versenkte sich Weber in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; mit schmerzlichem Todeslächeln kehrte er sich in seinem „Oberon" noch einmal der holden Muse seiner Unschuld zu. Durch das Wunderhorn Oberon's hauchte er seinen letzten Lebensathem von sich.

Bereits hatte Weber selbst, dem die heimische Blume welkte, in Forkel's Schilderungen der arabischen Musik fleißig geblättert und ihnen einen Marsch für Haremswächter entnommen. Nun ging die große Jagd auf Volksmelodieen in fremder Herren Länder los.

Ich habe wiederholt gefunden, daß die Nüancen des Orchestervortrages mit Fleiß ausgearbeitet waren, dieses somit, wo dieß nöthig war, zart und leise spielte; fast nie aber, daß die Sänger, namentlich in Ensemblesätzen, zu dem gleichen Vortrage angehalten waren: besonders auch die Chöre singen gemeinhin roh darauf los, und dem Kapellmeister scheint es nicht aufzufallen, daß hierdurch die störendste und lächerlichste Zusammenwirkung mit dem sanft spielenden Orchester entsteht. Ganz unbegreiflich wird uns die hierin sich aufdeckende wahre Stumpfsinnigkeit des Dirigenten, wenn wir, wie dieß fast nirgends anders angetroffen wird, den Elfenchor am Schlusse des zweiten

---

*) Wenn Goethe dagegen glaubte, zu seiner „Helena" würde Rossini eine recht passende Musik haben schreiben können, so scheint hier der Brahmane auf ein schmuckes Tschandala-Mädchen ein Auge geworfen zu haben; nur war in diesem Falle nicht anzunehmen, daß das Tschandala-Mädchen Stich gehalten hätte. —

Weber: Euryanthe: X, 220. — 220. 221. — Oberon: III, 362. I, 203. III, 362. — III, 326. — — IX, 338. — Anmerkung u. d. Text: X, 220.

Aktes von „Oberon" zu der zartesten Begleitung der gedämpften Saiteninstrumente in der ganz gemeinen Stärke jedes üblichen Opernchorgesanges grell heruntergesungen hören, und nun vermuthen müssen, der Kapellmeister merke hiervon gar nichts.

Weber: Ouvertüren.

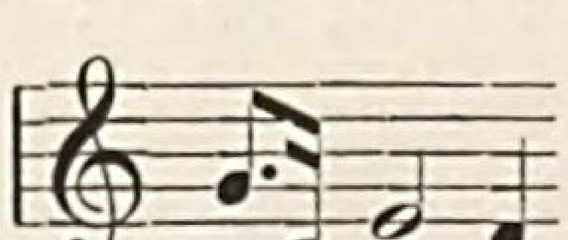
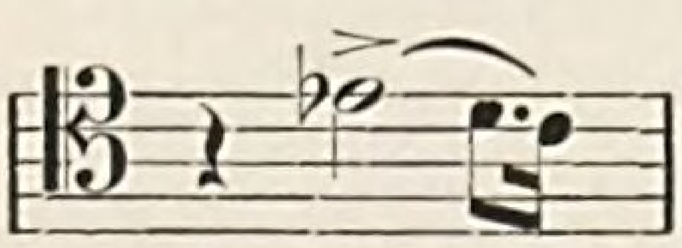
Nach Beethoven's und Cherubini's Vorbildern entwarf Weber seine Ouvertüre, und obwohl er sich nicht auf die schwindelnde Höhe wagte, die Beethoven mit seiner Leonoren-Ouvertüre einnahm, verfolgte er doch mit Glück die dramatische Tendenz, ohne sich je in den Abweg peinlicher Ausmalerei des werthloseren Zubehöres der Handlung zu verirren. Selbst da, wo er durch seine phantasievolle Erfindungsgabe sich bestimmen ließ, mehr beiläufige Motive in seine musikalische Schilderung aufzunehmen, als der von ihm eigens zugelassenen Form der Ouvertüre zuträglich sein konnte, verstand er es doch immer, die dramatische Einheit seiner Konzeption zu wahren.

Man kann Weber die Erfindung einer neuen Gattung der Ouvertüre, der der „dramatischen Phantasie", zusprechen, von welcher die Ouvertüre zu „Oberon" eines der schönsten Erzeugnisse ist. Dieses Tonstück ist von sehr wichtigem Einfluß auf die Richtung der neueren Komponisten geworden; Weber hat damit einen Schritt gethan, der bei dem wahrhaft dichterischen Schwunge seiner musikalischen Erfindung nur einen glänzenden Erfolg erzielen konnte. Die in der Ouvertüre bereits verwendeten Motive der Oper, der Ruf des Zauberhornes, als beziehungsvoll aus der Klangwelt in das Leben sich erstreckender musikalischer Zug, dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, gewissermaaßen als Merkmale zur Orientirung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen, als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung, und vermitteln somit eine glückliche Individualisirung des Tonstückes. Die Ouvertüre zum „Freischütz" drückt die Entscheidung eines heftigen Kampfes klar und sicher aus. Noch Beethoven verfuhr hierbei sehr vorsichtig: während er sich bestimmt fand, einen wirklichen Theater-Effekt in der Mitte seiner Leonoren-Ouvertüre zu verwenden, wiederholte er, mit dem gebräuchlichen Wechsel der Tonarten, den ersten Theil des Tonstückes, ganz wie in einem Symphoniesatze, unbekümmert darum, daß der dramatisch anregende Verlauf des, der thematischen Ausarbeitung bestimmten, Mittelsatzes uns bereits zur Erwartung des Abschlusses geführt hat; für den empfänglichen Zuhörer ein offenbarer Nachtheil. Weit konziser und im dramatischen Sinne richtiger verfuhr dagegen bereits Weber in seiner „Freischütz"-Ouvertüre, in welcher der sogenannte Mittelsatz durch die drastische Steigerung des thematischen Konfliktes mit gedrängter Kürze sofort zur Konklusion führt.

Wie oft hat nicht Jeder die Ouvertüre zum „Freischütz" von unseren Orchestern spielen gehört?
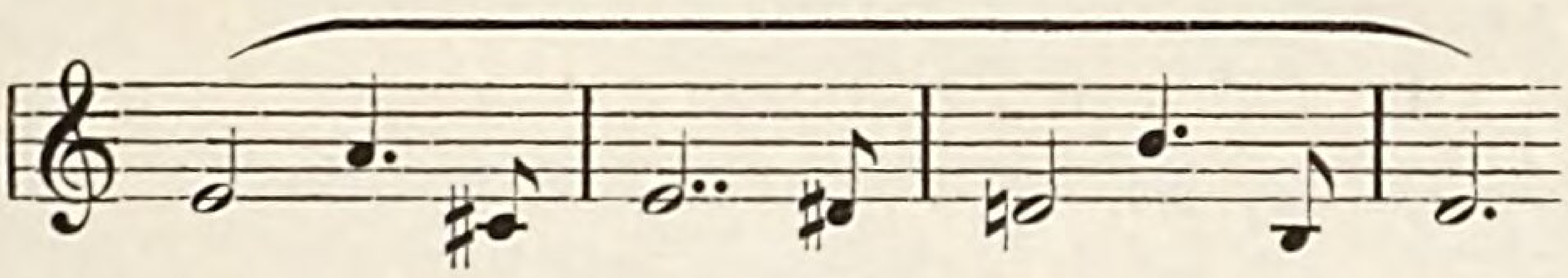
Nur von Wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos

Weber: Oberon: IX, 338. — Ouvertüren: I, 247. — 247. 255. 254. X, 236. — — VIII, 366. — 366.

oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben. Diese Wenigen sind die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter Anderem eben diese „Freischütz“-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen im Betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher, im Tempo des „Alphorn's“ oder ähnlicher gemüthlicher Kompositionen, als leicht gehäbiges Andante genommen worden war. Daß dieß aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden, an derselben Stelle, wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich dort, unbekümmert um die, unter meinem älteren Kollegen Reißiger eingerissenen Gewohnheiten auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wandte sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig.“ Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein. Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für dießmal so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre auf die letzten Konsequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus' derselben zu dringen. Das Orchester studirte das bis zum Ueberdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewi's den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen Sforzando auf dem nur zart inflektirten  sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des  über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnißvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten
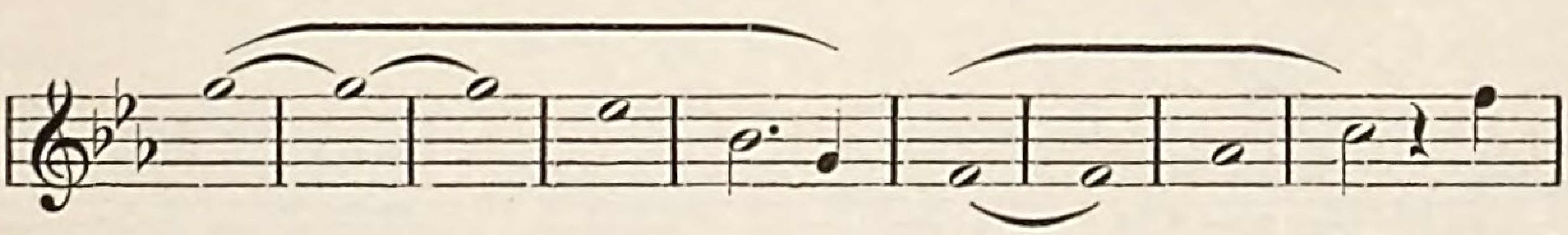
Hauptthema's in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermäßigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaaße für dieses Thema gelangte.

Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle kombinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegro-Konstruktion, liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegro-Satzes mit der thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon":
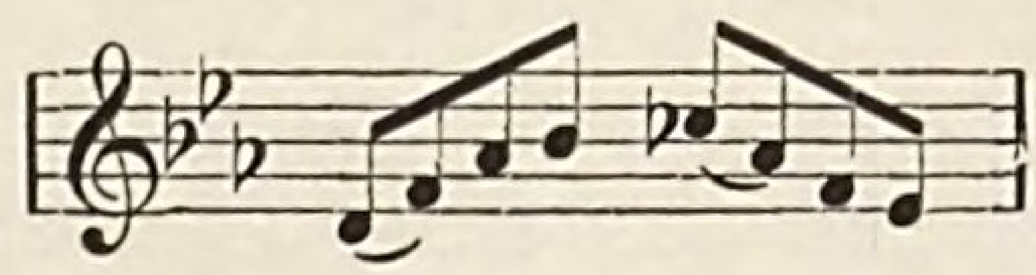


zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dieß will sagen: äußerlich liest sich dieses Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:

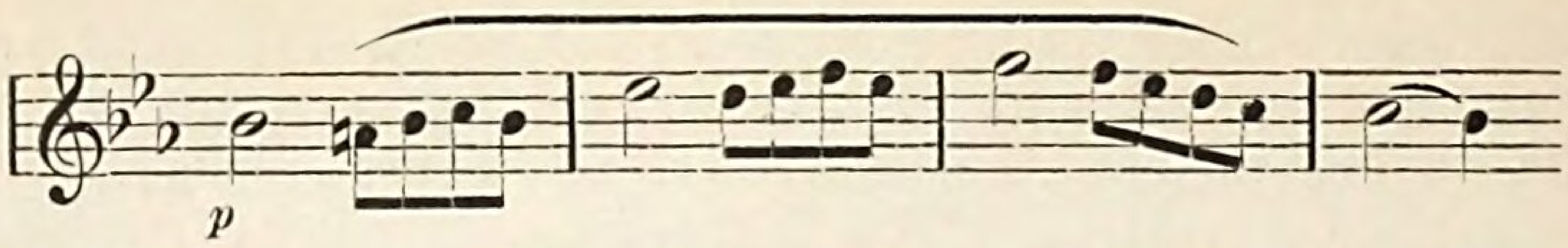


dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:
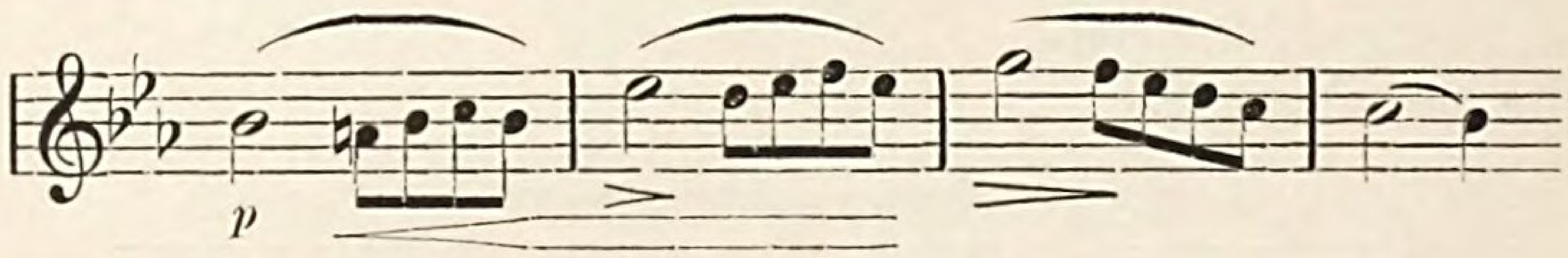


mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es dur in der gelindesten Nüance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema

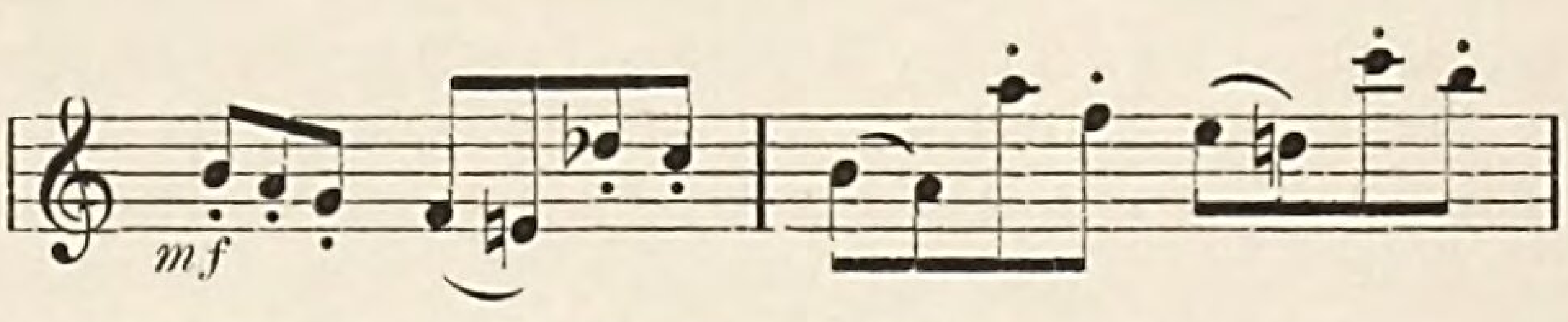
Weber: Ouvertüren: VIII, 368. — 368. — 368. 369.
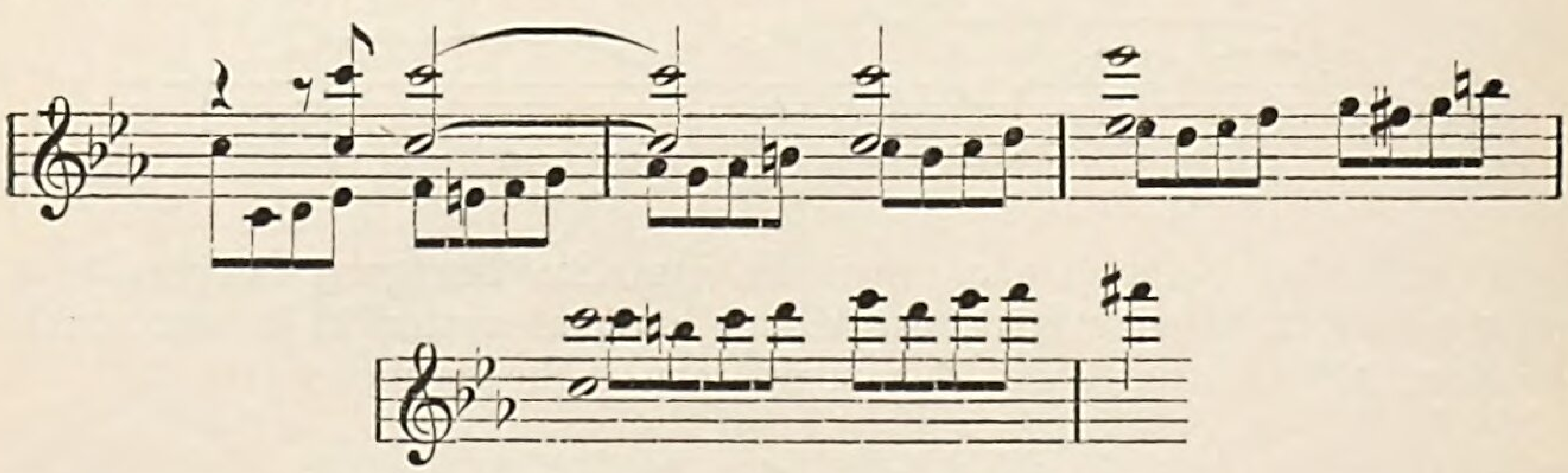


darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht



gespielt werde, so war dieß zwar mit den sonst so trefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulsirenden



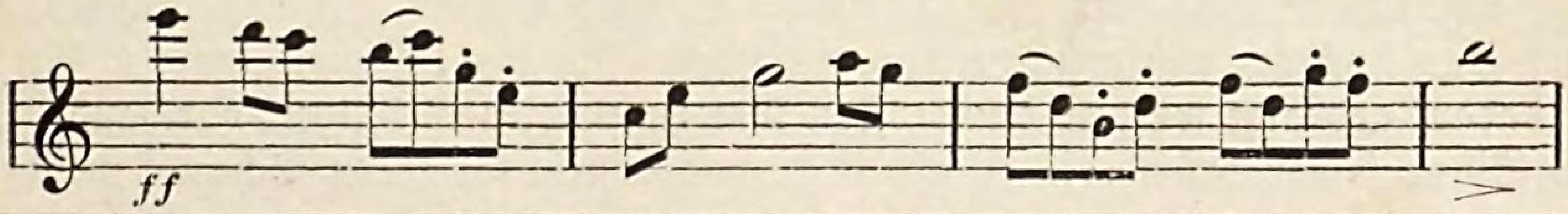
nur die leiseste Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energischesten Nüance des Haupttempo's mit dem folgenden Fortissimo das ganze Orchester im verständnißvollsten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es sich, die gedrängtere Wiederkehr des Konfliktes der zwei so stark entgegengesetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erschüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äußersten Anspannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegro's mit dem Kulminationspunkte



dieser Widerstreit in immer kürzeren Perioden sich konzentrirt, und hier war es eben, wo der Erfolg einer stets thätig gegenwärtigen Modifikation des Zeitmaaßes sich schließlich am glücklichsten herausstellte. — Ihrer Gewöhnung gegenüber sehr überrascht waren nun wieder die Musiker, als ich nach den prachtvoll gehaltenen Cdur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll hinstellenden großen Generalpausen, für den Eintritt des jetzt zum Jubelgesang erhobenen

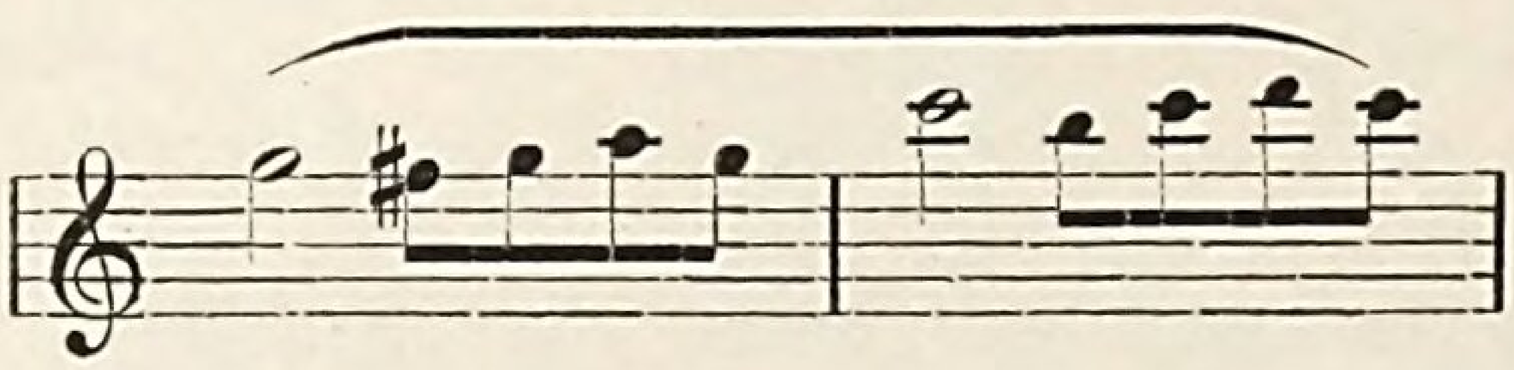
zweiten Thema's nicht die heftig erregte Nüance des ersten Allegro-Thema's, sondern eben die mildere Modifikation des Zeitmaaßes anwendete.

Das Allergebräuchlichste bei unseren Orchestervorträgen ist nämlich die Abhetzung des Hauptthema's am Schlusse, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitsche fehlt, um uns die ganz ähnlichen Effekte des Cirkus zurückzurufen. Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaaßes für die Schlußstellen der Ouvertüren ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergiebt sich ganz von selbst, wenn das eigentliche bewegte Allegro-Thema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert. Wie nun aber der Schluß der Freischütz-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben, wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mitgenommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermuthlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisirung des vom inbrünstigen Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives in allen und jeden unserer öffentlichen Aufführungen der Freischütz-Ouvertüre, Jahr aus, Jahr ein empfängt, Alles sehr gut findet, von gewohnten saft- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus', durch Hinweisen auf das künstlerisch Aechte, Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doktrinen und Maximen" warnt. Wie ich sagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich natürlich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese arme, viel besudelte Ouvertüre anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouvertüre zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hievon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen könnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:



Weber: Ouvertüren: VIII, 370. — 370. 371. 372.

gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als scheinbarer Accent ausnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Komponisten so verstandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens >, und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflektion sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte


u. s. w.

welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv dießmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

Weber's Oper.

Beachten wir, daß ein so ganz musikerfüllter Tonsetzer, wie Weber, ohne seine Opern für uns kaum vorhanden wäre, und versuchen wir es, uns selbst die Mozart'sche Musik vorzustellen, sobald wir aus ihnen seine hauptsächlichen dramatischen Werke hinwegdenken, so haben wir, mit dem höchsten Maaße gemessen, nur Bach und Beethoven vor uns, um aus ihnen ein Wachsen der Musik ohne unmittelbare Befruchtung durch das Drama uns zu erklären.

Der Deutsche hatte die italienische Oper vollständig sich fern zu halten, und dagegen einzig das deutsche Singspiel auszubilden. Dieß ist auch von unseren besten Tonsetzern geschehen; wir haben Mozart's „Zauberflöte", Beethoven's „Fidelio" und Weber's „Freischütz". Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte. Jene Meister fanden für ihre rein musikalische Erfindung nur das Feld der Arie und des Ensemblesatzes vor, welches neben der Heerstraße des Dialoges ihnen überlassen und zu immer üppigerem Ausbau eingeräumt war. Der Zwiespalt der ganzen Schreibart schien einzig dadurch zu beseitigen zu sein, daß das Mittel gefunden würde, auch den Dialog singen zu lassen, um hierdurch die Vereinzelung der Gesangsnummern aufzuheben, und somit der Verführung zur undramatischen Behandlung derselben auszuweichen. Jeder Versuch, das eigentliche Rezitativ auf unseren Dialog anzuwenden, mißglückte, und Weber verdankte ihm den befremdenden Eindruck seiner „Euryanthe" auf das Publikum. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte Fähigkeit des Orchesters zu besiegen.

Was den deutschen Musiker beim Anblicke der Oper in steter Befangenheit erhalten mußte, war ihre Theilung in zwei Hälften, in eine dramatische und eine lyrische, von welchen nur die zweite für ihn bestimmt war; wodurch er darauf gebracht werden konnte, den ihm zugewiesenen Antheil durchaus nur im Sinne seiner besonderen Kunst, d. h. nach einem formellen Schema, welches

Weber: Ouvertüren: VIII, 372. 373. — Weber's Oper: IX, 72. — 248. — 249.

von der dramatischen Lebhaftigkeit gar nicht berührt war, auszubeuten und auszuschmücken. So sah Weber, nachdem er die höchst dramatische Scene der Anwerbung des Max durch Kaspar vermöge des ihm aufgedrungenen verhängnißvollen Freischusses, dem rezitirten Dialoge hatte überlassen müssen, sich, um der großen Aufregung der Situation einen Ausdruck zu geben, auf die Komposition weniger Verszeilen für eine Arie des höllischen Verführers angewiesen, was ihn natürlich verleiten mußte, dem ganzen Unsinne der monologischen Arie durch dramatisch höchst ungeeignete Ausdehnung im rein musikalisch-effektvollen Sinne beizukommen; weßhalb er denn auch die, so vielen Komponisten schicklich dünkende, Coloratur auf „Rache" hier nicht unangewandt lassen zu dürfen glaubte. Die vorangehende größere dialogische Scene ward nun für die spätere Pariser Aufführung der Oper von Berlioz im französischen Rezitativ-Style durchkomponirt, wobei es sich denn deutlich zeigte, wie gänzlich ungeeignet der lebenvolle deutsche Dialog für diese Behandlung war, und mir wurde es namentlich ganz ersichtlich, daß auf diese dialogische Scene nicht das übliche, wenn auch noch so belebte Rezitativ, sondern eine ganz andere musikalische Durchführung hätte angewandt werden müssen, nach welcher der Dialog selbst in einem solchen Sinne zur Musik erhoben worden wäre, daß der Anhang einer spezifischen Gesangsarie, wie hier die Kaspar's, auch für das musikalische Bedürfniß als gänzlich unnütz erscheinen mußte. Die Erhebung des dramatischen Dialoges zu dem eigentlichen Hauptgegenstande auch der musikalischen Behandlung, wie er für das Drama selbst das Allerwichtigste und in Wahrheit Theilnahmfesselndste war, mußte dem zu Folge auch die rein musikalische Struktur des Ganzen bestimmen, in welcher somit das bisher zwischen den Dialog eingeschobene besondere Gesangsstück als solches gänzlich zu verschwinden hatte, um dagegen mit seiner musikalischen Essenz im Gewebe des Ganzen ununterbrochen jederzeit enthalten, ja zu diesem Ganzen selbst erweitert zu sein. Um das hier Gemeinte an dem angezogenen Beispiele aus dem Freischützen deutlicher zu machen, haben wir uns etwa vorzustellen, welche Verwendung und Verwerthung der musikalischen Bestandtheile des vorangehenden Trinkliedes und der abschließenden Arie des Kaspar Weber geglückt sein, wie bedeutend er sie erweitert und durch neue Fügungen bereichert haben würde, wenn er sie zu einer musikalischen Ausführung der ganzen dazwischen liegenden dialogischen Scene verarbeitet hätte, und zwar, ohne ein Wort dieses Dialoges, etwa um seines opernhaften, ariosen Verbrauches willen, zu ändern oder auszulassen. Nehmen wir an, Weber würde sich hierzu durch irgendwelche Nöthigung veranlaßt, und besonders auch die Aufgabe sich zugetheilt gesehen haben, das Orchester nicht in der Weise eines Rezitatives den Dialog eben nur begleiten, sondern im symphonischen Style diesen Dialog so tragen zu lassen, daß er ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt, der nach außen als gerade so oder anders, als leidenschaftlicher oder ruhiger, trauriger oder heiterer, entschlossener oder zögernder Mensch sich darstellt; und wollen wir hierzu aus vielen Analogien, wie sie die Weber'sche Charakteristik musikalischer Motive, z. B. in den Schlußscenen des letzten Aktes der Eury-

---

Weber's Oper: IX, 249. 250. 251.

anthe, uns liefert, entnehmen, in welcher ungemein treffenden und ergreifenden Art das Orchester unsere Mitempfindung für die, im richtig accentuirten Dialoge sich vor unseren Augen entwickelnde, Situation jeden Augenblick thätig erhielte, ohne aufzuhören zugleich als ein künstlerisch wohlgebildetes, reines Tongewebe uns zu ergetzen, — so dürften wir mit dieser einen Scene dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatischen Kunst zu verdanken haben.

Die Möglichkeiten, welche hier Weber sich noch verbargen, aufzusuchen, darin bestand der instinktive Drang, der mich im Verlaufe meiner Entwickelung bestimmte.

Joseph Weigl.

Das Kunstschaffen der sogenannten Nachfolger Mozart's bietet einen unerquicklichen Anblick dar. Eine ziemliche Reihe von Komponisten bildete sich ein, Mozart's Oper sei etwas durch die Form Nachzuahmendes, wobei übersehen wurde, daß diese Form an sich Nichts und Mozart's musikalischer Geist eben Alles gewesen war: die Schöpfungen des Geistes durch pedantische Anordnungen nachzukonstruiren, ist aber noch Niemand gelungen. Wir sehen die „deutsche Oper" nun wohl aufleben, aber zugleich in dem Grade rückwärts gehen, oder sich in Manier verflachen, in welchem sie sich so schnell zu ihrer höchsten Höhe erhoben hatte. Als die unmittelbarsten Nachahmer Mozart's in diesem Sinne müssen Winter und Weigl angesehen werden. Beide haben auf das Redlichste sich der populären Richtung der deutschen Oper angeschlossen, und dieser in seiner „Schweizerfamilie", jener in seinem „unterbrochenen Opferfest" hat bewiesen, wie der deutsche Opernkomponist seine Aufgabe wohl zu würdigen verstand. Dem ohngeachtet verliert sich die allgemeine populäre Richtung Mozart's in seiner „Zauberflöte" bei diesen seinen Nachahmern schon in das Kleinliche; die populäre Eigenthümlichkeit der Rhythmen und Melismen erstarrt zur Bedeutungslosigkeit von angelernten Floskeln und Phrasen, und scheint daraus klar werden zu wollen, wie die deutsche Oper nie einen nationalen Schwung nehmen sollte.

Im Jahre 1835 traf ich in Nürnberg mit Frau Schröder-Devrient zusammen. Das dortige Opernpersonale bot keine große Auswahl der zu gebenden Vorstellungen; außer „Fidelio" war nichts Anderes als die „Schweizerfamilie" herauszubringen, worüber die Künstlerin sich denn beklagte, da dieß eine ihrer frühesten Jugendrollen sei, für welche sie sich kaum mehr eignete, und die sie auch zum Ueberdrusse häufig gegeben habe. Auch ich sah der „Schweizerfamilie" mit Mißbehagen, ja fast mit Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle der „Emmeline" den bisher stets von den Leistungen der Künstlerin erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei mir selbst, schwächen würde. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erstaunen, als ich an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte! Daß so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens, nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten

Weber's Oper: IX, 251. — 251. — Joseph Weigl: III, 307. I, 202. — IX, 268.

und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabensten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatische Kunst einzig sich offenbart. — Und solch' einer Frau nun Gesetze der „Selbstverleugnung"*) vorschreiben zu wollen! Etwa zu Gunsten der Partitur der „Schweizerfamilie", oder des Nürnberger Stadttheaters, welche beide ruhig neben einander fortleben und nicht die mindeste Erinnerung von jenem wundervollen Abende aufbewahren! —

Weimar.

Gott weiß, wo und wie Goethe und Schiller verkommen wären, wenn der Erstere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutschen Fürsten, das Weimarische Wunder, zum persönlichen Freunde gewonnen, und schließlich in dieser Stellung auch für Schiller einigermaaßen hätte sorgen können! Vermuthlich wäre ihnen das Loos Lessing's, Mozart's und so vieler Edlen nicht erspart gewesen.

Eben zu der Zeit, in welcher der genialste deutsche Herrscher nur mit Abscheu über den Dunstkreis jener französischen Civilisation hinwegzublicken vermochte, ging die in der Geschichte beispiellose Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. Während die großen Höfe Europa's zu politischen Heerlagern intriganter Diplomaten geworden waren, lauschte in Weimar eine deutsche Fürstenfamilie sorgsam und entzückt den kühnsten und anmuthigsten Dichtern der deutschen Nation. Hier schufen und wirkten die Herrlichen andauernd zusammen, und ihr Erfolg zeigte sich in der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildete jener Zeit, die Jugend, das Volk für das Theater ergriff, da diesen nun der Geist ihrer großen Dichter fast sinnfällig verständlich aufging und sie selbst, eben durch das Theater, zu Theilhabern ihrer großen, menschenadelnden Ideen machte.

Schon aber nagte der Wurm an dieser Blüthe: am eigenen kleinen Heerde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen, winzigen Weimar, bereitete A. v. Kotzebue Schiller und Goethe die ersten Verlegenheiten und Aergernisse der Störung und Verwirrung.

Ganz in dem Maaße, als die gänzliche Erfolglosigkeit meiner dramatischen Arbeiten immer deutlicher, und endlich ganz entschieden sich kundgab, gelangte Liszt dazu, aus seinem eigensten Bemühen meiner Kunst einen nährenden Zufluchtsort zu gründen. Er gab das Herumschweifen auf, ließ sich — der im vollsten Glanze der prunkendsten Städte Europa's Heimische — in dem kleinen bescheidenen Weimar nieder und ergriff den Taktstock als Dirigent. Dort traf ich ihn das letzte Mal, als ich — noch ungewiß über den eigentlichen Charakter der mir drohenden Verfolgung — wenige Tage auf der, endlich nöthig werdenden Flucht aus Deutschland, im Thüringer Lande weilte. Ich sah Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigiren, und war erstaunt, durch

*) Siehe den Artikel: Eduard Devrient, S. 163 des I. Bandes.

Joseph Weigl: IX, 268. 269. — Weimar: VIII, 50. — 44. 45. IV, 280. 281. VIII, 104. 105. — 105. — — IV, 413.

diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als er sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, da ich heimathlos wurde, die wirkliche, langersehnte Heimath für meine Kunst. Als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimath zu schaffen.

Am Ende meines letzten Pariser Aufenthaltes (1850), als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen „Lohengrin". Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mittheilung der — für die geringen Mittel Weimar's — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin. Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um das Werk dort zum Verständnisse zu bringen. Der Erfolg lohnte ihm; und mit diesem Erfolge trat er nun vor mich hin, und rief mir zu: „Sieh, so weit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!" — In der That waren es dieser Zuruf und diese Aufforderung, die sogleich in mir den lebhaftesten Entschluß zum Angriffe einer neuen Arbeit erweckten: für die sofort zu bewerkstelligende Aufführung hatte ich einzig Liszt und diejenigen meiner Freunde im Auge, die ich nach meinen letzten Erfahrungen unter dem lokalen Begriffe Weimar zusammenfassen durfte.

(An Liszt, über die „Goethestiftung", 1851.) Die Wurzel des ersehnten schönen Baumes der Zukunft ist das Theater: dieses steht dir im Weimarischen zur Hand; es bedarf fast nur des Willens, um in Bälde schon einen Zweck zu erreichen, der ganz an sich bereits die allerentsprechendste „Goethestiftung" wäre. Hierzu bedarfst Du aber der weiteren Goethevereine zur Noth gar nicht: wollen sie dir helfen, so möge das bei sich zu Haus, am eigenen Ort und Stelle geschehen; sie sollen es dir in Bezug auf das Theater nachmachen. Für jetzt aber kannst Du Dir an Weimar schon vollkommen genügen lassen, und läßt dich dabei der Goethecomité im Stiche, so laß ihn fahren; er kann dir zunächst so nichts weiter helfen. Laß sie unter dem Titel einer „Goethestiftung" eine Kunstlotterie errichten: gründe du während dessen eine wirkliche Goethestiftung, und nenne sie, wie es dich gut dünkt.

Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, auf welchen das Medusenschild des „Judenthums in der Musik" doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wüthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Weimar: IV, 413. 414. — 414. 415. — V, 22. 23. — — VIII, 306. 307.

Welfen.

Der Name der Welfen ist bedeutungsvoll. In der deutschen Sprache heißen „Welfe“ in gesteigerter Anwendung: Säuglinge, nämlich zunächst der Hunde, dann vierfüßiger Thiere überhaupt. Der Begriff ächter Abstammung durch Nährung von der Mutterbrust verband sich hiermit leicht, und ein „Welfe“ mochte im dichterischen Volksmunde bald so viel bedeuten als: ein ächter Sohn, von der ächten Mutter geboren und genährt.

In den Zeiten der Karlingen tritt auf seinem alten schwäbischen Stammsitze geschichtlich ein Geschlecht auf, in welchem der Name Welf sich bis in die spätesten Zeiten erblich erhielt. Ein Welf ist es, der zunächst die geschichtliche Aufmerksamkeit dadurch auf sich zieht, daß er verschmäht, Belehnungen der fränkischen Könige zu empfangen; als er es nicht verhindern konnte, daß seine Söhne theils in Familienverbindungen, theils in Lehensabhängigkeit zu den Karlingen traten, verließ der alte Vater in tiefem Kummer Erbe und Eigen, und zog sich in wilde Einsamkeit zurück, um nicht Zeuge der Schmach seines Geschlechtes zu sein. Wenn uns die trockene Geschichtsbeschreibung der damaligen Zeit diesen für sie unwichtigen Zug aufzuzeichnen für gut hielt, dürfen wir mit Gewißheit annehmen, daß er vom Volke der unterdrückten deutschen Stämme ungleich lebhafter aufgefaßt und verbreitet worden sei, denn dieser Zug, der ähnlich wohl schon oft vorgekommen sein mochte, sprach mit Energie das von allen deutschen Stämmen empfundene stolze, und doch leidende Bewußtsein von sich dem herrschenden Stamme gegenüber aus. Welf mochte als ein „ächter Welfe“, ein ächter Sohn der ächten Stammesmutter gepriesen werden, und bei dem immer wachsenden Reichthume und Ansehen seines Geschlechtes mochte es endlich leicht kommen, daß das Volk im Namen Welf den Vertreter der deutschen Stammesunabhängigkeit gegen die gescheu'te, nie aber geliebte fränkische Königsgewalt erblickte.

In Schwaben, ihrem Stammsitze, ersahen endlich die Welfen in der Erhebung der geringen Hohenstaufen durch Verschwägerung mit den fränkischen Kaisern und durch ihr Gelangen zur schwäbischen, dann auch fränkischen Herzogswürde, eine neue ihnen angethane Schmach, und ihre natürliche Erbitterung gegen dieses Geschlecht benutzte König Lothar als Hauptmittel des Widerstandes gegen die Wibelungen, die seine Königsmacht offen bestritten: er vermehrte die Macht der Welfen in einem bis dahin unerhörten Maaße durch die gleichzeitige Verleihung der beiden Herzogthümer Sachsen und Bayern an sie, und nur durch den so ihm erwachsenen mächtigen Beistand wurde es ihm möglich, sein in den Augen der Wibelungen angemaaßtes Königthum gegen diese zu behaupten, ja sie selbst so zu demüthigen, daß sie es für nicht ungerathen hielten, durch Verschwägerung mit den Welfen sich eine zukünftige Stütze unter den deutschen Stämmen zu schaffen. Wiederholt fiel der Besitz fast des größten Theiles von Deutschland den Welfen zu, und Friedrich I. schien in der Anerkennung eines solchen Besitzes, nachdem sein wibelingischer Vorgänger es für nöthig erachtet, durch Entziehung desselben die Welfen wieder zu schwächen, selbst die beste Versöhnung mit einer unbesiegbaren

Nationalpartei und das Mittel einer dauernden Beschwichtigung des uralten Hasses zu finden, indem er sie gewissermaaßen durch den realen Besitz befriedigte, um desto ungestörter das von ihm, wie von keinem vorher erkannte, ideale Wesen des Kaiserthumes zu verwirklichen. Charakteristisch ist es dagegen, daß der nicht wibelingische Zwischenkaiser Lothar zu der Kirche in eine unterwürfig friedvolle Stellung trat: er begriff es nicht, worauf es bei der Kaiserwürde ankam; s e i n e Ansprüche erhoben sich nicht bis zur Weltherrschaft, — diese waren das Erbtheil der Wibelungen, der urberechtigten Streiter um den Hort.

Welcher Antheil am endlichen Untergange der Wibelingen, und mit ihm des eigentlichen Königthumes über die Deutschen, den Welfen zuzuschreiben ist, liegt in der Geschichte deutlich vor: die letzte Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigt uns die vollständig durchgesetzte Reaktion des nach Unabhängigkeit verlangenden engeren Nationalgeistes der deutschen Stämme gegen die von den Franken ursprünglich ihnen aufgezwungene königliche Gewalt über sie alle. Daß diese Stämme bis dahin endlich selbst fast aufgelöst und in einzelne Theile zerstückt waren, wird unter Anderem auch dadurch erklärlich, daß sie bereits in Folge ihrer ersten Unterwerfung unter die Franken ihre königlichen Stammgeschlechter verloren hatten; ihre sonstigen, diesen am nächsten stehenden adeligen Geschlechter konnten daher um so leichter unter dem Schutze und Vorwande erblich gewordener kaiserlicher Belehnungen sich selbständig (reichsunmittelbar) machen, und so die gründliche Zertrümmerung der Stämme herbeiführen, in deren großartigerem Nationalinteresse ursprünglich der Kampf gegen die Obergewalt der Wibelungen geführt worden war.

Die endlich erfolgreiche Reaktion gründete sich daher weniger auf einen wirklichen Sieg der Stämme, als auf den Zusammensturz der von jeher durch diesen Kampf untergrabenen königlichen Centralgewalt. Daß sie somit nicht im Sinne des Volkes vor sich ging, sondern im Interesse der die Volksstämme zersplitternden Herren, ist das Widerliche in dieser geschichtlichen Erscheinung, so sehr auch dieser Ausgang im Wesen der vorhandenen historischen Elemente selbst begründet lag. Alles, was hierauf Bezug hat, können wir aber das (einer Stammsage gänzlich bare) „welfische“ Prinzip nennen, dem gegenüber das der Wibelungen zu nichts Geringerem, als einem Anspruch auf die Weltherrschaft heranwuchs.

Wibelungen.

Den deutschen Völkern war von jeher für das wunderbare, Scheu erregende und von Allen als von höherer Art betrachtete fränkische Königsgeschlecht ein Name bekannt, den wir endlich geschichtlich in italienischer Entstellung als „Ghibelini“ wiederfinden. Daß dieser Name nicht nur die Hohenstaufen in Italien, sondern in Deutschland schon deren Vorgänger, die fränkischen Kaiser bezeichnete, ist durch Otto von Freisingen historisch bezeugt: die zu seiner Zeit in Ober-Deutschland geläufige Form dieses Namens war „Wibelingen“ oder „Wibelungen“. Betrachten wir den Namen W i b e l i n g e n, wie er uns im Gegensatze zu den W e l f e n zur Bezeichnung der kaiserlichen

Welfen: I, 166. 188. — 166. — 167. — Wibelungen: II, 162. 161.

Partei — namentlich in Italien, wo die beiden streitenden Gegner ihre ideale Bedeutung erhielten — so häufig vorkommt, so erkennen wir bei näherer Untersuchung die vollständige Unmöglichkeit, durch uns überlieferte geschichtliche Denkmäler diesen gleichwohl höchst bedeutungsvollen Namen zu erklären. Der Bischof Otto von Freisingen gerieth in gelehrter Verlegenheit auf den Einfall, die Benennung der kaiserlichen Partei von dem Namen eines ganz gleichgiltigen Dorfes, Waiblingen, herzuleiten — ein köstlicher Zug, der uns recht deutlich macht, wie kluge Leute Erscheinungen von weltgeschichtlicher Bedeutsamkeit, wie diesen im Volksmunde unsterblichen Namen, zu verstehen im Stande sind! Das schwäbische Volk wußte es aber besser, wer die „Wibelungen" waren, denn es nannte die Nibelungen so, und zwar von der Zeit des Aufkommens der ihm blutsverwandten einheimischen Welfen an.

Die Franken, welche wir in der Geschichte zuerst in der Gegend des Niederrheins kennen lernen, hatten ein königliches Geschlecht, in welchem der Name „Nibelung" vorkommt, und namentlich unter den ächtesten Gliedern dieses Geschlechtes, welche noch vor Chlodwig von einem Verwandten, Merwig, verdrängt wurden, später als Pipingen oder Karlingen die königliche Gewalt aber wieder gewannen. Dieß genüge für jetzt, um auf die, wenn nicht genealogische, doch gewiß mythische Identität des fränkischen Königsgeschlechtes mit jenen Nibelungen der Sage hinzuweisen, welche in ihrer späteren, mehr historischen Ausbildung unverkennbare Züge aus der Geschichte dieses Stammes angenommen hat, und deren Mittelpunkt wiederum stets der Besitz jenes Hortes, des Inbegriffes der Herrschergewalt, bleibt. —

Die Benennung der Wibelungen träfe nun vollständig mit dem Namen der Hauptschelden der urfränkischen Stammsage, sowie mit dem bei den Franken nachweislich häufigen Familiennamen: Nibeling, überein, wenn die Veränderung des Anfangbuchstabens N in W erklärt würde. Die linguistische Schwierigkeit dieser Erklärung löst sich mit Leichtigkeit, sobald wir eben den Ursprung jener Buchstabenverwechselung richtig erwägen; dieser lag im Volksmunde, welcher sich die Namen der beiden streitenden Parteien der Welfen und Nibelungen nach der, der deutschen Sprache inwohnenden Neigung zum Stabreime geläufig machte, und zwar im bevorzugenden Sinne der Partei der deutschen Volksstämme, indem er den Namen der „Welfen" voranstellte, und den der Feinde ihrer Unabhängigkeit als Reim ihm nachfolgen ließ. „Welfen und Wibelungen" wird das Volk lange gekannt und genannt haben, ehe gelehrten Chronisten es beikam, sich mit der Erklärung dieser ihnen unbegreiflich gewordenen populären Benennungen zu befassen. Die italienischen Völker aber, in ihren Kämpfen gegen die Kaiser der Welfen ebenfalls näher stehend, nahmen aus dem deutschen Volksmunde ihrer Aussprache gemäß die Namen ganz richtig als „Guelphi" und „Ghibelini" auf. Gewinnen wir nun, und zwar namentlich im Sinne der Volksanschauung, die Ueberzeugung von der Identität jenes Namens mit dem des uralten fränkischen Königsgeschlechtes, so sind die Folgerungen und Ergebnisse hieraus für ein genaues und inniges Verständniß des wunderbaren Aufstrebens, Drängens und Handelns dieses Geschlechtes, sowie der ihnen widerstrebenden physischen und geistigen Gegensätze im Volke und

Wibelungen: II, 161. 163. — 158. — 162. 163. 164.

in der Kirche, so wichtig und erläuternd, daß man sich eben nur diese Ueberzeugung zu verschaffen hat, um heller und mit vollerem Herzen in eine der einflußreichsten Perioden weltgeschichtlicher Entwickelung und die Haupttriebfedern derselben zu blicken, als unsere trockene Chronikengeschichte es uns je zu gewähren vermag.

Als die männlichen Karlingen in Deutschland gänzlich ausstarben, rettete der Erzbischof von Mainz die stets mühsam behauptete Einheit des Reiches durch Uebertragung der königlichen Gewalt an Herzog Konrad von Franken, der weiblicherseits ebenfalls von dem alten Königsgeschlechte herstammte: nur gegen die Schwäche auch seiner Regierung trat endlich die nothwendig erscheinende Reaktion ein, welche sich im Versuche der Wahl eines Königs aus dem mächtigsten der früher unterworfenen, jetzt aber nicht mehr zu bewältigenden Volksstämme, dem sächsischen, kundgab. Das Jahrhundert des sächsischen Hauses bildet verhältnißmäßig aber doch nur eine kurze Unterbrechung der ungleich längeren Andauer der Herrschaft des fränkischen Stammes, denn an einen Sprossen dieses Stammes, Konrad den Salier, — bei welchem wiederum weibliche Verwandtschaft mit den Karlingen nachgewiesen und in das Auge gefaßt wurde, kam nach dem Erlöschen des sächsischen Hauses wieder die Königsgewalt, und verblieb nun bis zum Untergange der „Gibelinen“ bei ihm. Erst mit der Enthauptung des jungen Konrad in Neapel ist das uralte Königsgeschlecht der „Wibelingen“ als gänzlich erloschen zu betrachten, und streng genommen müssen wir erkennen, daß nach ihm es keine deutschen Könige, viel weniger noch Kaiser, nach dem den Wibelingen innewohnenden hohen, idealen Begriffe von dieser Würde, mehr gegeben hat.

Fassen wir demnach die Ueberzeugung von der Identität des Namens der Wibelungen mit dem des uralten fränkischen Königsgeschlechtes, und zwar nicht stärker und zuversichtlicher, als sie bereits im Volksbewußtsein des Mittelalters gleichzeitig mit den Thaten jenes Geschlechtes lebte und selbst in der poetischen Litteratur der hohenstaufischen Periode sich aussprach, wo wir in den christlich ritterlichen Dichtungen sehr deutlich das endlich kirchlich gewordene welfische Element, in den neu gefügten und gestalteten Nibelungenliedern aber ebenso ersichtlich das, jenem schroff gegenüberstehende, oft noch urheidnisch sich gebahrende, wibelingische Prinzip unterscheiden dürfen.

Zwischen der Vollendung des fliegenden Holländers und der Konzeption des Tannhäusers beschäftigte ich mich mit dem Entwurfe zu einer historischen Operndichtung. Es war dieß ein Zug aus den letzten Momenten der Hohenstaufischen Welt. Das, wohl nicht glanz- und wärmelose Bild meines „Manfred“, das meine heimathssehnsüchtige Phantasie mir in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zuführte, verwischte sich sogleich, als meinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäusers sich darstellte. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender, und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reichglänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre,

Wibelungen: II, 164. — 159. 160. 161. — 164. — — IV, 332. 333. 334.

schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu thun war. Dieser Tannhäuser war mir der Geist des ganzen gibelinischen Geschlechts für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebenssehnsüchtigen Künstlers.

Der Wieland-Mythos.

Wieland der Schmiedt schuf aus Lust und Freude an seinem Thun die kunstreichsten Geschmeide, herrliche Waffen scharf und schön. Da er am Meeresstrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schwestern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres sich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wieland; er stürzte sich in die Fluth, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in seliger Sorge für einander, lebten sie wonnig vereint. Einen Ring gab sie ihm: den möge er sie nie wiedergewinnen lassen; denn wie sie ihn liebe, sehne sie sich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimath, und zu diesem Fluge gäbe der Ring ihr die Macht. Wieland schmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing sie an einem Baste in seinem Hause auf: unter ihnen sollte sie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einst heim. Weh! Da war sein Haus zertrümmert, sein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König Neiding gab es, der hatte viel von Wieland's Kunst gehört; ihn gelüstete es den Schmiedt zu fangen, daß er fortan ihm einzig Werke schaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu solcher Gewaltthat: das Goldgestein, daraus Wieland sein Geschmeid bildete, gehörte dem Grund und Boden Neiding's an, und so war Wieland's Kunst ein Raub am königlichen Eigenthume. — Er war nun in sein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und schleppte ihn mit sich fort. — Daheim an Neiding's Hofe sollte Wieland nun dem Könige allerhand Nützliches, Festes und Dauerhaftes schmieden: Geschirr, Zeug und Waffen, mit denen der König sein Reich mehrte. Da Neiding zu solcher Arbeit dem Schmiedte die Bande lösen und ihm die freie Bewegung seines Leibes lassen mußte, so hatte er doch zu sorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußsehnen zu durchschneiden, da er weislich erwog, daß der Schmiedt nicht die Füße, sondern nur die Hände zu seiner Arbeit gebrauchte. So saß er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wieland, der frohe Wunderschmiedt, gelähmt, hinter der Esse, an der er arbeiten mußte, seines Herrn Reichthum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Maaß seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Größe seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angethan!

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den

---

Wibelungen: IV, 334. 335. — Der Wieland-Mythos: III, 208. — 208. — 208. 209. — 209.

die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeheerdes zum Nutzen Neiding's einathmen mußte! Der schmähliche, an sich selbst gekettete Mann, nie sollte er sein Weib wiederfinden können? Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trost, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn er doch Eines wenigstens gewänne: Rache, Rache an diesem Neiding, der ihn aus niederträchtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten! — Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!“ —

Da schwang die Noth selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wieland's Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hatte. Wieland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! — Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neiding's Herz mit tödtlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. — —

O einziges herrliches Volk! Das hast Du gedichtet, und Du selbst bist dieser Wieland! Schmiede Deine Flügel, und schwinge Dich auf!

Wien.

Die Geschicke ganz Europa's faßten sich in den Sorgen der Politik des deutschen Kaiserhofes zusammen; nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als er auf dieses seinen Einfluß ausübte, so daß in der verhängnißvollsten Zeit das Reich einem Gasthofe glich, in welchem nicht mehr der Wirth, sondern die Gäste die Rechnung machten. So gerieth der Wiener Hof fast gänzlich in das spanisch-römische Geleise. Der Oesterreicher, der nach Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Accent für seine Sprache verloren; deutscher Geist, deutsche Art und Sitte, wurden ihm aus Lehrbüchern spanischer und italienischer Abkunft erklärt. Auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten Religion, war eine von der Natur heiter und frohmüthig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher, da vor Allem

Wieland: III, 209. — 210. — 210. — 210. — Wien: VIII, 50. IX, 115.

das Haften am Wahren, Aechten und Freien untergraben werden sollte, als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte. Dieß war nun derselbe Geist, der auch der einzigen in Oesterreich gepflegten Kunst, der Musik, die Ausbildung und in Wahrheit erniedrigende Tendenz zugeführt hatte, gegen welche Beethoven durch die mächtige Anlage seiner Natur sich wehrte.

Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bisher die Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballet- und Komödientruppen gehalten. Ein schönes Beispiel — das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten! — gab der feurige Kaiser Joseph II. von Oesterreich: in Wien entstand das erste Hof- und Nationaltheater; in seinen beiden Abtheilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballet zugleich auch das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem Solde stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater.

Als vorzüglichste Heimath des deutschen Sing-Schauspieles, wie es, fern vom Glanze der Höfe, mitten unter dem Volke entstand und aus dessen Sitten und Wesen hervorging, muß Wien betrachtet werden. Ueberhaupt hat sich in dieser Kaiserstadt von jeher die meiste Volksthümlichkeit erhalten; dem unschuldigen heiteren Sinne ihrer Einwohner sagte stets Das am meisten zu, was ihrem natürlichen Witz und ihrer fröhlichen Einbildungskraft am faßlichsten war. Aus der Wiener Volksposse, mit ihren dem Kasperl und Hanswurste noch deutlich nahestehenden Typen, sehen wir die Raymund'schen Zauberspiele bis in das Gebiet einer wahrhaft sinnigen theatralischen Poesie sich erheben. In Wien, wo alle Volksstücke ihren Ursprung hatten, gedieh denn auch das volksthümliche Singspiel am besten. Die Süjets der Texte waren aus dem Volksleben entnommen, und schilderten die Sitten meist der unteren Klassen; sie waren meist komischen Inhaltes, voll derben und natürlichen Witzes. Der Komponist beschränkte sich dabei zwar meistens nur auf Lieder und Arietten; dennoch traf man darunter schon manches charakteristische Musikstück (wie z. B. in dem vortrefflichen „Dorfbarbier"), das wohl geeignet war, bei größerer Ausdehnung das Genre bedeutender zu machen, während es bei seiner Verschmelzung mit der größeren Opernmusik endlich völlig untergehen mußte. Nichts destoweniger hatte es schon eine gewisse selbständige Höhe und üppigere Form erreicht, indem es Volkssagen und Zaubermärchen zu Süjets nahm. Das Entscheidendste geschah denn endlich: Mozart selbst schloß sich dieser volksthümlichen Richtung an, und komponirte auf ihrer Grundlage die „Zauberflöte". Ein Wiener Vorstadttheater mit dessen auf den Geschmack seines Publikums spekulirendem Theaterdirektor liefert dem größten Musiker den Text zu einem Effektstück, um sich durch dessen Mitarbeiterschaft vor dem Bankerott zu retten: ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen, — was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! So unverhältnißmäßig übertraf seine Schöpfung die an seine Arbeit gestellten Anforderungen, daß hier nicht

Wien: IX, 115. — — VIII, 108. 109. — I, 200. 201. IX, 224. I, 201. 200. X, 133.

ein Individuum, sondern ein ganzes Genus von überraschendster Neuheit geboren schien.

Im Sommer 1832 machte ich mich zu einer Reise nach Wien auf, zu keinem anderen Zwecke, als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. Was ich dort hörte und sah, hat mich wenig erbaut; wohin ich kam, hörte ich „Zampa" und Strauß'sche Potpourri's über „Zampa"; beides — und besonders damals — für mich ein Greuel.

(Der „deutsche Musiker" in Wien.) „Wie entzückte mich das heitere Treiben der Bewohner dieser Kaiserstadt! Ich war in einem begeisterten Zustande, und sah Alles mit begeisterten Augen. Die etwas oberflächliche Sinnlichkeit der Wiener dünkte mich frische Lebenswärme; ihre leichtsinnige und nicht sehr unterscheidende Genußsucht galten mir für natürliche und offene Empfänglichkeit für alles Schöne. Ich erforschte die fünf täglichen Theaterzettel. Himmel! Da erblickte ich auf dem einen angezeigt: „Fidelio, Oper von Beethoven". Ich mußte in das Theater, und mochten meine Einkünfte noch so sehr zusammengeschmolzen sein. Als ich im Parterre ankam, begann soeben die Ouvertüre. Es war dieß die Umarbeitung der Oper, die früher unter dem Titel „Leonore" zur Ehre des tiefsinnigen Wiener Publikums durchgefallen war. Auch in dieser zweiten Gestalt hatte ich die Oper noch nirgends aufführen hören; man denke sich also das Entzücken, welches ich empfand, als ich das herrliche Neue hier zum ersten Male vernahm! Ein sehr junges Mädchen gab die Leonore; diese Sängerin schien sich aber schon in so früher Jugend mit dem Genius Beethoven's vermählt zu haben. Mit welcher Gluth, mit welcher Poesie, wie tief erschütternd stellte sie dieß außerordentliche Weib dar! Sie nannte sich Wilhelmine Schröder. Sie hat sich das hohe Verdienst erworben, Beethoven's Werk dem deutschen Publikum erschlossen zu haben; denn wirklich sah ich an diesem Abende selbst die oberflächlichsten Wiener vom gewaltigsten Enthusiasmus ergriffen." („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven".)

Was Wien auf dem Wege des, höheren Ortes nicht subventionirten, rein spekulativen Verkehres mit einem phantasievoll gemüthlichen und lebenslustigen Publikum, ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst: die Raymundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer. Wollt Ihr nichts Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmuth, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabrikprodukte, wie der Stephansthurm die bedenklich hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards.

Seit meiner Rückkehr aus dem Exil (1861) traf ich in Deutschland allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten; namentlich schien den Theaterleitungen es auf das Innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Nur einmal

Wien: X, 133. — — I, 12. — 131. 132. — VII. 393. — — VI, 382.

faßte ich den Muth, meinerseits wirklich das Begehren zu stellen, auf die Darstellung einer meiner Opern Einfluß ausüben zu dürfen. Wien war durch meinen Besuch überrascht worden; mir ward der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung meines „Lohengrin" gegönnt: erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von Seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu bestimmen zu müssen, hier auf den Versuch einer Betheiligung an den Kunstleistungen des Theaters auszugehen. Als charakteristisch muß ich es jedoch erwähnen, daß es meinen Bemühungen darum nicht gelang, einige Theaterproben zu meiner Verfügung zu erhalten, um verschiedene bedeutende Mißverständnisse und daraus entstandene Fehler in der, sonst vieles Vorzügliche darbietenden Aufführung des „Lohengrin" zu berichtigen. Ich übergehe die mancherlei Umstände und Einflüsse, welche die bereits zu den hoffnungsvollsten Ergebnissen geleiteten Vorbereitungen zu einer ersten (Wiener) Aufführung von „Tristan und Isolde" schließlich unnütz machten und das Erscheinen meines Werkes verhinderten. Seit den ersten Verzögerungen des Tristan hatte die musikalische Presse sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben zu beweisen, daß mein Werk überhaupt unausführbar sei; kein Sänger könne meine Noten treffen und behalten. Als ich der Direktion der Hofoper mich endlich dazu erbot, mit besonderer Berücksichtigung der Kräfte und des Personalbestandes des Theaters ein neues Werk eigens für Wien zu schreiben, ward mir der wohlerwogene, schriftliche Bescheid zugetheilt, daß man für jetzt den Namen „Wagner" genügend berücksichtigt zu haben glaube, und es für gut finde, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. Dieser andere war — Jacques Offenbach, bei dem wirklich ein besonders für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt wurde.

Schnitt ich in hoffnungsloser Stimmung für eine Wiener Konzertaufführung aus den Partituren meines Nibelungenwerkes einige Bruchstücke zurecht, so durfte ich, ähnlich wie bei der Preisgebung der Dichtung als Litteraturprodukt, mir wohl ebenfalls mit dem Gedanken schmeicheln, daß es ja vielleicht nicht unmöglich wäre, auch auf diesem Wege die mir nöthige Aufmerksamkeit auf mein Werk und die mit ihm verbundene Tendenz zu lenken. In der That war es verwunderlich, diese Bruchstücke einer Musik, welche, wie keine andere, nur mit dem Hinblicke auf ein großes dramatisches Ganzes entstanden war, selbst in dieser verwahrlosenden Weise mit dem lebhaftesten Beifalle vom Publikum aufgenommen zu sehen;*) eine Erfahrung, welche bei einiger Gerechtigkeit der Beurtheilung die bis dahin gepflegte Ansicht, daß ich mit der Konzeption meines Werkes in das Chaos der Unverständlichkeit und Unmöglichkeit verfallen sei, in auffallender Weise hätte berichtigen müssen. Immerhin blieb man aber dabei, daß es gut sei, sich mit mir nicht einzulassen.

---

*) Wer die höchst spontanen Kundgebungen des Pariser Publikums bei einer zart ausgeführten Nüance des Schauspielers oder Musikers, sowie überhaupt bei der Manifestation eines schicklichen Formensinnes erfahren hat, wird, von Deutschland kommend, hiervon wahrhaft überrascht worden sein. Etwas diesem Sinne Aehnliches traf ich noch bei dem Wiener Publikum an.

Wien: VI, 382. 383. B. Bl. 1890, 176. VI, 383. — IX, 371. 372. — Anm. unter dem Text: X, 102.

Der Fall der Erbauung eines neuen prachtvollen Operntheaters in Wien diente mir zur Anregung der Mittheilung von praktischen Vorschlägen zur Hebung des betreffenden Institutes aus dessen aller Welt ersichtlichem Verfalle. Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß dem Wiener Hofoperntheater zu Zeiten schon günstige Umstände zu Statten gekommen sind, welche da, wo man gar nichts von seinen Leistungen mehr erwarten konnte, plötzlich wieder hoffnungsreiche Erscheinungen zu Tage förderten. So war es der Fall, als ein kunstgebildeter deutscher Musiker, Herr Eckert, eine kurze Zeit zur Direktion berufen war, und eifrig benützte günstige Umstände es fügten, daß ihm eine Anzahl ganz vorzüglicher Sänger in der Blüthe ihrer Kraft zur Verwendung gestellt waren, durch deren geeignetes Zusammenwirken er für Wien Epoche machende Aufführungen zu Stande brachte. Gewiß ist es, daß der kunstsinnige damalige Direktor, der nur mit großer Beschwerde die Aufführung meines „Lohengrin" ermöglicht hatte, durch den glücklichen Erfolg dieser Oper sich nun ermuthigt sah, ernstere und inhaltvollere Werke des Operngenre's, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacke des Publikums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg wieder vorzuführen. Wie schnell sich dieß Alles wieder verloren hat, ist leider aber auch ersichtlich, und daraus erkennbar, wie wenig für die Dauer eines komplizirten Institutes das bloße Glück hilft. — Wie trefflich dagegen zweckmäßige Institutionen selbst gegen die Ungunst des Glückes Gewähr leisten, kann man mit einiger Besonnenheit aus dem Bestande der großen Oper in Paris entnehmen. Die artistische Tendenz dieses Theaters ist längere Zeit durch die Einmischung der frivolsten Interessen seiner tonangebenden Besucher schmachvoll entstellt worden: ihm fehlt eben als leitender Grundsatz die schöne Tendenz Kaiser Joseph's II.! Nichtsdestoweniger geben seine ihm verbliebenen praktischen Institutionen, während sie den seichtesten Werken eine über ihren Werth selbst täuschende Aufführung sichern, jeder Zeit Demjenigen, der in ernster, edler Absicht mit diesem Theater sich befassen wollte, den sofort wirksamen Anhalt, um für seine Absicht die entsprechende Ausführung zu erreichen; und wenn die französische Oper jetzt unfruchtbar für edle Produktion ist, so ist dieß nur, weil keine Produzenten von edler Tendenz sich vorfinden. Es ist die Hervorbringung schöpferischer Künstler von dieser Tendenz immerhin eine seltene Gunst der Zeiten. Sie könnte nun aber bei uns eintreten; ein musikalisch-dramatischer Autor von edlem, ernstem Streben, könnte dem Operntheater seine Absichten zur Verwirklichung übergeben wollen: nirgends fände er da einen nur möglichen Anhalt; man würde ihn mit Aengstlichkeit von sich fern zu halten suchen, ihn willig der Verhöhnung aussetzen, oder mit schmachvoller Bescheidenheit eingestehen, daß man weder Zeit noch Mittel zur Befriedigung seiner Ansprüche zur Verfügung habe. Dagegen mußte es unter dem Gesetze der Verlegenheit, des einzigen wahren Direktors des jetzigen Operntheaters — dieser Verlegenheit, welche allen Sinn selbst für die Ehre verwirrt —, dahin kommen, daß Wien, welches einst Paris seinen Gluck sandte, zu Zeiten mit allem im In- und Auslande abgesetzten Opernunrath in der Art sich behilft, daß französische Gäste, welche in der Heimath der von ihnen so hochgestellten deutschen Musik durch die hier er-

---

Wien, Hofoperntheater: VIII, 218. VII, 391. VI, 390. VII, 391. 392.

warteten edlen Kunstgenüsse für die heutige Seichtigkeit der Pariser dramatisch-musikalischen Leistungen sich zu entschädigen hoffen, erstaunt sind, in der unmittelbaren Umgebung Gluck's, Mozart's und Beethoven's gerade die leersten Produkte der gemeinsten Pariser Routine wiederum anzutreffen.

Betrachten wir die Wirksamkeit eines der allerersten musikalisch-dramatischen Kunstinstitute Deutschlands, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der allerverschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stylarten, vor uns, von denen sich zunächst nur das Eine klar herausstellt, daß keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Korrektheit an sich trägt, den Grund, weßhalb sie zu Stande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äußeren fatalen Nöthigung zu haben scheint. Es ist unmöglich eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Uebereinstimmung gefunden hätten, in welcher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung, oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortragsmanieren der Chöre, grobe Fehler in der scenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Aktion, rohes und sinnloses Spiel Einzelner, endlich große Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musikalischen Auffassung und Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nüancirung, Unübereinstimmung des Vortrages des Orchesters mit dem der Sänger, — irgend wo mehr oder minder störend und gar verletzend hervorgetreten wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den Charakter eines rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann das Bemühen einzelner Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus dem künstlerischen Rahmen besonderen Beifall für Einzelnheiten ihrer Leistungen zu gewinnen, desto widerwärtiger absticht, und dem Ganzen etwas geradezu Lächerliches giebt. — Sollte das Publikum, zu sehr an den Charakter dieser Aufführungen gewöhnt, endlich gar nichts mehr hiervon gewahren, so daß die von mir verklagte Eigenschaft derselben von Opernbesuchern geläugnet werden sollte, so wären dagegen nur die Sänger und Musiker des Theaters selbst zu befragen, und von Allen würde man bestätigt hören, wie demoralisirt sie sich vorkommen, wie sie den üblen Charakter ihrer gemeinsamen Leistungen sehr wohl selbst kennen, und mit welchem Unmuthe sie meistens an solche Aufführungen gehen, welche, ungenügend vorbereitet, voraussichtlich fehlerhaft ausfallen müssen.

Denn, betrachten wir nun dieses Theater von innen, so erstaunen wir plötzlich, überall da, wo wir Trägheit und Bequemlichkeit anzutreffen glaubten, im Gegentheil eine ganz fabrikmäßige Ueberthätigkeit, Ueberarbeit und bei vollkommener Ermüdung oft sogar bewunderungswürdige Ausdauer, uns entgegentreten zu sehen. Vom ersten Funktionär bis zum letzten Angestellten herab weiß das gesammte Personal des Operntheaters, daß der Grund aller Nöthen, Verwirrungen und Mangelhaftigkeiten in den Vorstellungen desselben fast einzig in der Nöthigung, jeden Tag zu spielen, liegt, und Jeder begreift auf der Stelle, daß ein allergrößter Theil dieser Kalamitäten verschwinden würde, wenn diese Vorstellungen etwa um die Hälfte vermindert würden.

Wien, Hofoperntheater: VII, 392. 393. — 370. 371. — 371. 374.

Natürlich müßte durch Statuten nun dafür gesorgt sein, daß der wahre Zweck dieser Reduktion auch erfüllt werde. Leugnen wir nicht, daß die bloße gegebene Möglichkeit stets nur vorzüglicher Aufführungen noch nicht die Gewährleistung dafür enthält. Allerdings ist es schon wichtig, jeder Zeit an der mit goldenen Lettern dem Theater einzugrabenden obersten Weisung Kaiser Joseph's II. gegen zuwiderlaufende Anforderungen einen schützenden Anhalt zu haben; dennoch müßten auch sonst in der Verfassung des Theaters geeignete Garantien gegeben sein. Unverkennbar verdankt die Pariser große Oper die große Korrektheit und Vorzüglichkeit ihrer Aufführungen einem zweckmäßig geregelten Zusammenwirken zweckmäßig getheilter Funktionen (des Gesangsdirigenten, Orchesterdirigenten und Regisseurs).*) Es ist auffallend, wie wenig in diesem Sinne bei der Konstituirung ähnlicher Theater in Deutschland zweckmäßig verfahren ist. Sollte der fundamentale Fehler in der Organisation aller deutschen Operntheater erkannt, und mit besonderem Hinblick auf die Zukunft des kaiserlichen Wiener Hofoperntheaters eine Verbesserung unerläßlich nöthig befunden werden, so wäre hierzu einfach die Annahme der bezeichneten Pariser Institutionen vorzuschlagen. Die bisherigen „Kapellmeister", deren Name schon gegenwärtig und bei einem Theater sinnlos ist, und deren Pluralität bereits Zeugniß von der zwecklosen Ueberarbeit an diesem Theater giebt, würden in Zukunft verschwinden: für sie würden ein Gesangsdirektor und ein Orchesterdirektor, jeder mit einem Substituten, bestellt werden; der Anstellung eines Regisseurs, oder Bühnendirigenten, würde aber eine bisher gänzlich aus der Acht gelassene Sorgfalt zu widmen sein, so daß in ihm ein Mann bestellt wird, welcher den beiden anderen Dirigenten gleichberechtigt zur Seite steht; den Erfolg ihrer gemeinschaftlichen Leistungen dahin zu prüfen, ob er der dem Theater gestellten hohen Anforderung entspreche, wäre dann die Aufgabe des eigentlichen Direktors. Dieser würde die Gelegenheit hierzu in einem genauen Verfolge der Aufführungen selbst nehmen, und, da ihm hierfür ein erfahrenes, sachkennerisches Urtheil zu eigen sein muß, so wäre für diese wichtige Stellung stets ein Mann zu wählen, der etwa eine der drei Hauptfunktionen der eigentlichen Operndirigenten bereits der Art verwaltet hat, daß er hierbei bewiesen, daß ihm auch die Funktionen der anderen Dirigenten, dem Prinzipe und der Wesenheit nach, geläufig geworden sind, — somit ein Mann von wirklicher praktischer Kunsterfahrung und gebildetem Geschmack.

Nur mit größter Abneigung, sie haben dieß bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir: es wäre nicht unbelehrend, wenn ich mich über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings (1868), zu meinem wahren Erstaunen, von Seiten der beiden größten Theater, Berlin's und Wien's, im Betreff meiner „Meistersinger" kennen lernte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk

*) Vgl. im Artikel „Paris" den Abschnitt „Große Oper" S. 79.

Wien: VII, 378. 380. 378. 382. 383. — — VIII, 311.

nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde. Offenbar wurde über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden.

Als ich vor einigen Jahren (1875) zwei meiner Opern dem Wiener Sängerpersonale einstudirte, beklagte sich der Haupt-Tenorist bei einem meiner Freunde über das Unnatürliche meines Verlangens, er solle für sechs Wochen tugendhaft werden und Alles ordentlich ausführen, während er doch wisse, daß er, sobald ich wieder fort wäre, nur durch das gewöhnliche Opernlaster der Schluderei werde bestehen können. Dieser Künstler hatte Recht, die Tugend als eine lächerliche Anforderung zu verklagen.

Vor einigen Jahren hatte ich in Wien einmal dem Sängerpersonale meiner Opern zu sagen, daß ich eine sie betreffende Erklärung ihnen mündlich kund gäbe, nicht aber gedruckt und öffentlich, weil ich die Presse verachte. In den Zeitungen wurde Alles wortgetreu referirt, nur statt: „ich verachte die Presse" war zu lesen: „ich hasse die Presse". So etwas wie Haß vertragen sie sehr gern, denn „natürlich kann nur der die Presse hassen, welcher die Wahrheit fürchtet!" — Aber auch solche geschickte Fälschungen sollten uns nicht davon abhalten, ohne Haß bei unserer Verachtung zu bleiben: mir wenigstens bekommt dieß ganz erträglich.

Fürchten wir uns also z. B. auch nicht vor den Herren Perles und Schmelkes in Wien, auch wenn wir durch ihre Assoziation mit dem Dr. Spitz jene herrlichen Namen für Spitznamen halten, und unter ihrer Maske eine ungeheure Macht der Gegenwart vor uns stehend vermuthen müßten: das „Organ für Hochschulen" jener Herren, welches uns kürzlich zu unserer Demüthigung zugeschickt wurde, dürfte wohl an den Hochschulen selbst, namentlich in Berlin, nicht aber bei der gesunden Bürgerschaft Wien's — obwohl es hierbei recht ersichtlich auf die Stimmung der Bevölkerung Oesterreich's abgesehen war — aufregend wirken, wenn es vor der Gefahr der „Deutschthümelei" von unserer Seite her warnt.

Markgräfin Sophie Wilhelmine.

Der Bürgermeister von Bayreuth „affektirte", wie die hohe Dame darüber sich ausdrückte, die zu bewillkommnende Schwester Friedrich's des Großen im ehrlichen Deutsch anzureden.

Ja, wie wir dieß aus näherer Betrachtung jenes Vorfalles zwischen dem Bayreuther Bürgermeister und der preußischen Prinzessin ersehen, ward hier nicht nur Deutsch gesprochen, sondern man affektirte sogar sich in „gereinigtem" Deutsch auszudrücken, was der hohen Dame sehr peinlich auffallen mußte, da sie selbst in einer Begegnung mit der Kaiserin von Oesterreich sich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten schlechten Dialektes ihrer speziellen Heimath, im Deutschen gegenseitig nicht verstehen konnten.

Wien: VIII, 311. — X, 199. — — 177. 178. — 175. — Markgräfin Sophie Wilhelmine: IX, 396.

Joh. Joachim Winckelmann.

Im vorigen Jahrhundert waren es vornehmlich Glieder des Adels, welche den Vorzug des — ihm nur möglichen — zwecklosen Interesses, des reinen Genusses an Kunst und Wissenschaft, thätig zu schätzen wußten. Ein sächsischer Graf Bünau war es, unter dessen Schutze der große Winckelmann der ersten Befreiung von Nahrungssorge und der Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerischen Wissens theilhaftig wurde.

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie und dem, was wir heut' zu Tage „Zopf“ nennen, erdrückt war, bildeten sich aus ihr ein Winckelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus. In dieser Schule galt noch das klassische Humanitätsprinzip, aus welchem die großen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen waren. Griechische und römische Klassizität bildeten die Grundlage dieser Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht noch bekannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchsten Dürre und Trockenheit, welcher auch den klassischen Schulstudien in den Zeiten der größten Verkommniß des deutschen Geistes, somit ohne jede lebendige Befruchtung durch eben diesen Geist, sich aufprägen mußte, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller schönen humanen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weise lebendig, wie von den Nürnberger Meistersingern zur Zeit der Blüthe des klassischen Humanismus andererseits die altdeutsche Dichtungsweise dem genialen Blick erkenntlich bewahrt wurde. Heil euch, Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blicke der französisch civilisirten Menschheit erschlosset!

Man kann ohne Uebertreibung behaupten, daß die Antike nach ihrer jetzt allgemeinen Weltbedeutung unbekannt geblieben sein würde, wenn der deutsche Geist sie nicht erkannt und erklärt hätte. Der Italiener eignete sich von der Antike an, was er nachahmen und nachbilden konnte; der Franzose eignete sich wieder von dieser Nachbildung an, was seinem nationalen Sinne für Eleganz der Form schmeicheln durfte: erst der Deutsche erkannte sie in ihrer reinmenschlichen Originalität und der Nützlichkeit gänzlich abgewandten, dafür aber der Wiedergebung des Reinmenschlichen einzig förderlichen Bedeutung. Durch das innigste Verständniß der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich, nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die nothwendige neue Form selbst zu bilden. Um dieß deutlich zu erkennen, halte man Goethe's Iphigenia zu der des Euripides. Man kann behaupten, daß der Begriff der Antike erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts besteht, nämlich seit Winckelmann und Lessing.

Johann Joachim Winckelmann: VIII, 146. — 123. 49. — X, 58. 59.

Dem kräftig schlanken deutschen Leibe, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, war die Bärenhaut nur zum Schutze gegen die Rauheit des Klima's und der Zeit umgeworfen, um ihm seine innere Wärme zu bewahren.

Peter v. Winter.

Indem Mozart's Genie mit der „Zauberflöte" die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte. Es ist wahr, wir sehen die deutsche Oper nun wohl aufleben, aber zugleich rückwärts gehen, oder sich in Manier verflachen. Als die unmittelbarsten Nachfolger Mozart's in diesem Sinne müssen Winter und Weigl angesehen werden. Beide haben auf das Redlichste sich der populären Richtung der deutschen Oper angeschlossen, und dieser in seiner „Schweizerfamilie", jener in seinem „unterbrochenen Opferfest" hat bewiesen, wie wohl der deutsche Opernkomponist seine Aufgabe zu würdigen verstand. Demohngeachtet erstarrt die populäre Eigenthümlichkeit der Rhythmen und Melismen bei diesen Nachahmern Mozart's zur Bedeutungslosigkeit von angelernten Floskeln und Phrasen, und vor Allem verräth der vollkommene Indifferentismus, mit dem die Komponisten an die Wahl ihrer Süjet's gingen, wie wenig sie geeignet waren, der deutschen Oper eine höhere Stellung zu verschaffen.

Von jeher ist von unseren Komponisten die deutsche Sprache wie eine übersetzte Unterlage für die Melodie behandelt worden, und wer sich von dem, was ich meine, deutlich überzeugen will, der vergleiche genau z. B. Winter's „Unterbrochenes Opferfest". Außer dem gänzlich willkürlich verwendeten Sinnsprachaccente, ist selbst der sinnliche Accent der Wurzelsylben — dem Melismus zu Liebe — oft gänzlich verdreht; gewisse Wörter von zusammengesetztem, doppeltem Wurzelaccente sind aber geradesweges für unkomponirbar erklärt, oder — wenn sie durchaus angewandt werden mußten — in einem unserer Sprache ganz fremden, entstellenden Accente musikalisch wiedergegeben worden. Die zur Ausfüllung der, ganz abseits vom Verse konzipirten, Melodie erforderlichen Textwiederholungen gaben dem Komponisten sogar zu gemüthlichen Variationen der sogenannten „Deklamation" durch Versetzung der Accente Veranlassung. In Winter's „Opferfest" finden wir dieses Verfahren durchgehends als Maxime festgehalten; dort singt z. B. der „Inka" hinter einander:

Mein Leben hab' ich ihm zu danken —
mein Leben hab' ich ihm zu danken;

auch wiederholt er eine Frage als Antwort:

„Muß nicht der Mensch auch menschlich sein? —
Der Mensch muß menschlich sein.

Dergleichen leitet den Zuhörer von der ernsten Verfolgung der Textworte

Joh. Joach. Winckelmann: VIII, 100. — Peter v. Winter: I, 202. — IV, 268. X, 207. 208.

ab, ohne doch im rein musikalischen Gebilde einen entsprechenden Ersatz zu gewähren, da es sich hier andererseits in den meisten Fällen nur immer um musikalisch-rhetorische Floskeln handelt.

Wolfram von Eschenbach.

Die Poesie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht und es bis zur höchsten Blüthe entwickelt. Es hat der Entwickelung des deutschen Geistes nichts geschadet, daß unsere poetische Litteratur des Mittelalters sich aus der Uebertragung französischer Rittergedichte ernährte: die innere Tiefe eines Wolfram von Eschenbach bildete aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie.

Romanische, wälische, französische Sagen und Bücher übersetzt sich der Deutsche, und während Romanen, Wälsche und Franzosen nichts von ihm wissen, sucht er eifrig sich Kenntniß von ihnen zu verschaffen. Er will aber nicht nur das Fremde, als solches, als rein Fremdes, anstarren, sondern er will es „deutsch“ verstehen. Er dichtet das fremde Gedicht deutsch nach, um seines Inhaltes innig bewußt zu werden. Er opfert hierbei von dem Fremden das Zufällige, Aeußerliche, ihm Unverständliche, und gleicht diesen Verlust dadurch aus, daß er von seinem eigenen zufälligen, äußerlichen Wesen so viel darein giebt, als nöthig ist, den fremden Gegenstand klar und unentstellt zu sehen. Mit diesen natürlichen Bestrebungen nähert er sich in seiner Darstellung der fremdartigen Abenteuer der Anschauung der rein menschlichen Motive derselben.

So wird von Deutschen „Parzival“ und „Tristan“ wiedergedichtet: während die Originale heute zu Kuriosen von nur litterar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werthe.

Wotan.

Den ersten Eindruck empfängt der Mensch von der ihn umgebenden Natur, und keine Erscheinung in ihr wird von Anfang an so mächtig auf ihn gewirkt haben, als diejenige, welche ihm die Bedingung des Vorhandenseins oder doch Erkennens alles in der Schöpfung Enthaltenen auszumachen schien: das ist das Licht, der Tag, die Sonne. Ging dem Menschen nun alles Erfreuende und Belebende vom Lichte aus, so konnte es ihm auch als der Grund des Daseins selbst gelten: es ward das Erzeugende, der Vater, der Gott; das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erschien ihm endlich als der Sieg des Lichtes über die Finsterniß, der Wärme über die Kälte u. s. w., und an dieser Vorstellung mag sich zunächst ein sittliches Bewußtsein des Menschen ausgebildet und zu dem Innewerden des Nützlichen und Schädlichen, des Freundlichen und Feindlichen, des Guten und Bösen gesteigert haben.

Peter v. Winter: X, 208. — Wolfram von Eschenbach: IV, 12. IX, 105. 106. — X, 63. — 63. — Wotan: II, 170. 171.

So weit ist jedenfalls dieser erste Natureindruck als gemeinschaftliche Grundlage der Religion aller Völker zu betrachten; in der Individualisirung dieser aus allgemein sinnlichen Wahrnehmungen entstandenen Begriffe, ist aber die dem besonderen Charakter der Völker angemessene, allmählich immer mehr heraustretende Scheidung der Religionen zu finden. Die fränkische Stammsage zeigt uns nun in ihrer fernsten Erkennbarkeit den individualisirten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungethüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: — dieß ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfried's Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt. Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist aber Siegfried endlich auch wieder erlegt worden: der Gott ward also Mensch, und als ein dahingeschiedener Mensch erfüllt er unser Gemüth mit neuer, gesteigerter Theilnahme. Der uralte Kampf wird daher von uns fortgesetzt, und sein wechselvoller Erfolg ist gerade derselbe, wie der beständig wiederkehrende Wechsel des Tages und der Nacht, des Sommers und des Winters, — endlich des menschlichen Geschlechtes selbst, welches von Leben zu Tod, von Sieg zu Niederlage, von Freude zu Leid sich fort und fort bewegt, und so in stäter Verjüngung das ewige Wesen des Menschen und der Natur an sich und durch sich thatvoll sich zum Bewußtsein bringt. Der Inbegriff dieser ewigen Bewegung, also des Lebens, fand endlich selbst im „Wuotan" (Zeus), als dem obersten Gotte, dem Vater und Durchdringer des All's, seinen Ausdruck, und mußte er seinem Wesen nach als höchster Gott gelten, als solcher auch die Stellung eines Vaters zu den übrigen Gottheiten einnehmen, so war er doch keineswegs wirklich ein geschichtlich älterer Gott, sondern einem neueren, erhöhteren Bewußtsein der Menschen von sich selbst entsprang erst sein Dasein; er ist somit abstrakter als der alte Naturgott, dieser dagegen körperlicher und den Menschen gleichsam persönlich angeborener.

Daß bei der Bekehrung zum Christenthume jene uralten Vorstellungen durchaus nicht gänzlich aufgeopfert zu werden brauchten, bestätigt sich nicht nur thatsächlich, sondern ist auch aus dem wesentlichen Inhalte der alten Ueberlieferungen selbst ohne Mühe zu erklären. Der abstrakte höchste Gott der Deutschen, Wuotan, brauchte dem Gotte der Christen nicht eigentlich Platz zu machen; er konnte vielmehr gänzlich mit ihm identifizirt werden: ihm war nur der sinnliche Schmuck, mit dem ihn die verschiedenen Stämme je nach ihrer Besonderheit, Oertlichkeit und Klima umkleidet hatten, abzustreifen; die ihm zugetheilten universellen Eigenschaften entsprachen übrigens den dem Christengotte beigelegten vollkommen. Die elementaren oder lokalen Naturgötter hat das Christenthum aber bis auf den heutigen Tag unter uns nicht auszurotten vermocht: jüngste Volkssagen und üppig bestehender Volksaberglaube bezeugen uns dieß im neunzehnten Jahrhunderte.

In hoher Thätigkeit ordneten die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze, und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechtes. Ihre Kraft steht über Allem. Doch der Friede, durch den sie

Wotan: II, 171. 172. — 186. — — 204.

zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung: er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Wotan selbst kann es nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen: nur ein, von den Göttern selbst unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen im Stande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. In den Menschen suchen sie also ihre Göttlichkeit überzutragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt, um nach eigenem freien Willen zu thun, was sein Sinn ihm eingiebt. Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten.

Wotan: II, 204. 205.

Xanthos.

Mensch zum Thiere. (Fleischer — Jäger.) Unkünstlerische Lieblosigkeit gegen die Thiere, in denen wir nur Waaren für die Industrie erblicken. Reiten = Liebe zum Rosse. — Fahren = Dampf.

Was sind tausend der schönsten arabischen Hengste ihren Käufern, die sie auf englischen Pferdemärkten nach ihrem Wuchse und ihren nützlichen Eigenschaften prüfen, gegen Das, was sein Roß Xanthos dem Achilleus war, als es ihn vor dem Tode warnte?

Xanthos: E. 49. — IV, 109.

Zeus.

Die Völker Asien's und selbst Aegypten's, denen die Natur nur erst als willkürliche elementarische oder thierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, stellten sie auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand voran, ohne sie, gerade eben deshalb, zum freien, künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Athem durchdrang, verschwanden die rohen Naturgötzen Asiens, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung der Natur über. Aus dem wolkigen Reich des Blitzes und des Donners schwang der lockige Zeus sich herab, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden. Vom Olympos her sandte der Vater des Lebens den Göttern, wenn sie die Welt durchschweiften, seinen Boten zu, den jugendlichen schönen Gott Hermes; er war der geschäftige Gedanke des Zeus: beflügelt schwang er sich von den Höhen in die Tiefen, die Allgegenwart des höchsten Gottes zu künden. Apollon, der eigentliche Haupt- und Nationalgott der hellenischen Stämme, war der Vollstrecker von Zeus' Willen auf der Erde, er war das griechische Volk.

Als das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, als Jeder für sich einzeln Das sein wollte, was er zuvor nur in der Gemeinsamkeit war, opferte der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern nur noch dem einsam seligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthumes, — und wir sehen den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken.

Zeus und Semele.

Wer kennt nicht „Zeus und Semele"? —

Der Gott liebt ein menschliches Weib, und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, daß sie

Zeus: III, 148. IV, 356. III, 23. 13. — 150. 151. — Zeus und Semele: IV, 355. — 355.

den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein wirklicher Anblick sie vernichten muß; er selbst leidet unter diesem Bewußtsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurtheil, als der menschentödtliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet.

Hatte etwa Priesterbetrug diesen Mythos gedichtet?

Wie thöricht, von der staatlich-religiösen, kastenhaft eigensüchtigen Ausbeutung des edelsten menschlichen Verlangens auf die Gestaltung und wirkliche Bedeutung der Gebilde zurückschließen zu wollen, die einem Wahne entblühten, der den Menschen eben erst zum Menschen machte! Kein Gott hatte die Begegnung des Zeus und der Semele gedichtet, sondern der Mensch in seiner allermenschlichsten Sehnsucht. Wer hatte den Menschen gelehrt, daß ein Gott in Liebesverlangen nach dem Weibe der Erde entbrenne? Gewiß nur der Mensch selbst, der auch dem Gegenstande seiner eigenen Sehnsucht, möge sie noch so hoch hinaus über die Grenzen des irdisch ihm Gewohnten gehen, nur das Wesen seiner rein menschlichen Natur einprägen kann. Aus den höchsten Sphären, in die er durch die Kraft seiner Sehnsucht sich zu schwingen vermag, kann er endlich doch wiederum nur das Reinmenschliche verlangen, den Genuß seiner eigenen Natur als das Allerersehnenswertheste begehren. Was ist nun das eigenthümlichste Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht nach weitesten Fernen sich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurückwendet? Es ist die Nothwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahresten Aeußerung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes. Muß in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich sehnte, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahresten und höchsten Wesen somit nicht aber offenbar geworden?

Bewundert, Ihr hochgescheuten Kritiker, das Allvermögen der menschlichen Dichtungskraft, wie es sich im Mythos des Volkes offenbart! Dinge, die Ihr mit Eurem Verstande nie begreifen könnt, sind in ihm, mit einzig so zu ermöglichender, für das Gefühl deutlich greifbarer, sinnlich vollendeter Gewißheit dargethan.

Zigeuner.

In jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der Zigeuner verliert sich eine Art von halbmenschlicher Existenz recht drastisch bis hart an die Grenze des menschlichen Thieres.

Zeus und Semele: IV, 355. — 355. — 355. 356. — 356. — Zigeuner: VIII, 269.

Zoroaster.

Noch jene Völker, welche als Eroberer nach Vorder-Asien vorgedrungen waren, vermochten ihr Erstaunen über das Verderben, in das sie gerathen, durch Ausbildung so ernster religiöser Begriffe kund zu geben, wie sie der parsischen Religion des Zoroaster zu Grunde liegen. Das Gute und das Böse: Licht und Nacht, Ormuzd und Ahriman, Kämpfen und Wirken, Schaffen und Zerstören: — Söhne des Lichtes, traget Scheu vor der Nacht, versöhnet das Böse und wirket das Gute! — Noch gewahren wir hier einen dem alten Indus-Volke verwandten Geist, doch in Sünde verstrickt, im Zweifel über den Ausgang des nie voll sich entscheidenden Kampfes.

Zoroaster: X, 294.

Nachträge und Ergänzungen.

(Die eingeklammerte Seitenzahl bei den Nachtragsartikeln weist auf den vorhandenen Hauptartikel zurück; die Artikel ohne Seitenzahlen sind als selbständige Ergänzungs-Artikel zu betrachten, die aus inneren Gründen im Haupttheil keinen Platz finden konnten.)

Magdeburg.

Im Sommer 1834 nahm ich die Musikdirektorstelle am Magdeburger Theater an. Die praktische Anwendung meiner musikalischen Kenntnisse für die Funktion eines Dirigenten glückte mir sehr bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Coulissen und vor den Lampen entsprach ganz und gar meiner Neigung zu bunter Zerstreuung.

Zu einem Festspiel für den Neujahrstag 1835 machte ich im Fluge eine Musik, welche allgemein ansprach. Dergleichen leicht gewonnene Erfolge bestärkten mich sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu skrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne komponirte ich an meinem „Liebesverbot" fort. Auf einige Zeit darin unterbrochen, nahm ich die Komposition im Winter 1835 zu 1836 wieder auf und beendete sie kurz vor dem Auseinandergehen der Opernmitglieder des Magdeburger Theaters. Trotz einer königlichen Unterstützung und der Einmischung des Theatercomité's in die Verwaltung blieb nämlich unser würdiger Direktor in perennirendem Bankrott begriffen, und an ein Fortbestehen seiner Theaterunternehmung, unter irgend welcher Form, war nicht zu denken. Daß die Zeit des Einstudirens gänzlich an das Ende der Saison hinausgerückt wurde, schien mir nicht eigentlich ungünstig, da ich annehmen mußte, daß die letzten Vorstellungen des oft mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommenen Personals mit besonderer Theilnahme vom Publikum beachtet werden würden. Leider aber erreichten wir das gemeinte gute Ende dieser Saison gar nicht, da schon im März, wegen Unpünktlichkeit der Gagenzahlung, die beliebtesten Opernmitglieder der Direktion ihren Abgang anzeigten. Mir blieben nur noch zwölf Tage bis zum Abgang der ersten Sänger übrig; in dieser Zeit mußte also meine Oper studirt werden, wollte ich sie noch von ihnen aufführen lassen. Die Vorstellung war Allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen und das Publikum blieb, namentlich da die Direktion den Druck von Textbüchern nicht zu Stande gebracht hatte, über die Vorgänge der nur gesungenen Handlung gänzlich im Unklaren. Mit Ausnahme einiger Partieen der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf kecke, energische Aktion und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Scene, zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Ergüsse zum Besten gab; dennoch wurde, was halbweg gut ging, gehörig applaudirt. Eine zweite Vorstellung kam aus verschiedenen Gründen nicht zu Stande.

Magdeburg: I, 14. — 15. 29. 30. 15. 31. 15.

In Magdeburg hatte vor einigen Jahren ein Theaterdirektor den guten Muth, auf einer völlig unverkürzten Aufführung des „Lohengrin“ zu bestehen: der Erfolg hiervon lohnte ihm so sehr, daß er die Oper in sechs Wochen sechs und zwanzig Mal vor dem Publikum dieser mittlen Stadt bei stets vollen Häusern geben konnte. Aber daß solche Erfahrungen zu gar keiner Belehrung führen, dieß läßt auf eine wahrhaft böswillige Gemeinheitstendenz der Theaterleitungen schließen.

Malayische Stämme.

Die rauhen Steppen des über den indischen Gebirgsländern nordwärts hinaus sich erstreckenden Asiens, wohin einst die Flucht vor ungeheuren Naturvorgängen die Urbewohner milder Regionen getrieben, hatten das menschliche Raubthier groß gezogen. Es sind demnach ganz abnorme Fälle anzunehmen, durch welche z. B. bei den, nordasiatischen Steppen zugetriebenen malayischen Stämmen, der Hunger auch den Blutdurst erzeugte, von welchem die Geschichte uns lehrt, daß er nie zu stillen ist und dem Menschen zwar nicht Muth, aber das Rasen zerstörender Wuth eingiebt. Von dorther entströmten zu allen früheren und späteren Zeiten die Fluthen der Zerstörung und Vernichtung jedes Ansatzes zum Wiedergewinn sanfterer Menschlichkeit, wie sie uns schon die Ursagen der iranischen Stämme in der Meldung von den steten Kämpfen mit jenen turanischen Steppenvölkern bezeichnen.

Mannheim.

Durch das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannheimer Orchester lernte Mozart das Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kennen. — Der Uebelstand des beleidigend frechen Hervortretens des scenischen Bildes bis zur Betastbarkeit durch den Zuschauer ist meiner Kenntniß nach nur von einem einzigen Theatererbauer, nämlich demjenigen des Schauspielhauses in Mannheim gefühlt, und, soweit dieß im heutigen Theater möglich war, dadurch ihm abgeholfen worden, daß die Prosceniumlogen verbannt waren, und dafür wirklich ein in den Seiten vertiefter leerer Raum zwischen einem davorstehenden zweiten Proscenium die Isolirung des scenischen Bildes vorbereitete. Leider blieb in diesem leeren Raume das Orchester aber sichtbar, und die aufgethürmten Logenränge ragten fortwährend hart an das Proscenium heran, wodurch die gute Wirkung aufgehoben wurde, und nur der vortreffliche Gedanke des Baumeisters zu erkennen übrig blieb.

Durch mancherlei empfangene Eindrücke bereits zu einer gewissen Gefühllosigkeit abgestumpft, empfand ich kein Widerstreben dagegen, einer Aufführung meines „Fliegenden Holländer“ in Mannheim beizuwohnen. Mich belustigte es, im Voraus zu erfahren, daß diese, einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte, einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war: man sagte mir, die Arie des Holländers, sowie sein Duett mit Daland seien gestrichen, und man führe davon nur die Schlußkadenzen aus. Ich wollte das nicht glauben, aber ich erlebte es. Dagegen übte der Herr Kapellmeister im zweiten Aufzuge in der Scene der Senta mit Erik sein angemaaßtes Amt als Censor aus, und strich die Schlußtakte, einfach weil sie ihn ärgerten,

Magdeburg: IX, 329. — Malayische Stämme: X, 293. 306. 293. — Mannheim: VIII, 358, IX, 402. — — IX, 318. 319.

während es ihn mit Behagen erfüllt zu haben schien, bei seinen Strichen im ersten Aufzuge gerade nur die Schlußphrasen ausführen zu lassen. Da glaubte ich denn, mit meinem Studium dieses seltsamen Dirigenten-Charakters zu Ende zu sein, und war zur Fortsetzung desselben nicht mehr zu bewegen. — Aber etwas Hübsches erfuhr ich bald darauf. Ein am Mannheimer Theater neuangestellter Dirigent fand sich veranlaßt, zur Feier des Antrittes seiner Funktionen dem erstaunten Publikum den „Freischütz“ zum ersten Male ohne Striche vorzuführen. Das hatte also Niemand bedacht, daß auch im „Freischütz“ zu streichen gewesen war! — Die Theaterdirektion zu Bremen bezog die ausgeschriebenen Orchesterstimmen mit der Partitur der „Meistersinger“ von deren Verleger: dieser, vermuthlich in der Sorge, kleineren Theatern die Aufführung zu erleichtern, hatte jene Stimmen nach denen des Mannheimer Theaters, weil dieses als das best streichende bekannt war, kopiren lassen. Der tüchtige Kapellmeister des Bremer Theaters erkannte alsbald den Uebelstand, daß eine Unzahl von Stellen der Partitur in diesen Stimmen gar nicht ausgeschrieben war, mußte aber namentlich den letzten Akt in der Mannheimer Strichjacke bestehen lassen. Hier zeigte es sich nun wieder ganz ersichtlich, welchen Erfolg ein solches Verstümmelungsverfahren nach sich zieht: gerade der dritte Akt, welcher bei den Münchener Aufführungen am allerlebhaftesten wirkte, ermüdete hier das Publikum und versetzte mich in die allerpeinlichste Zerstreutheit. — —

Und in solchen Händen, in solcher Pflege befindet sich die deutsche Oper!

In Mannheim rief ein, bis dahin persönlich mir unbekannter, vorzüglich thatkräftiger Freund meiner Kunst und meiner Tendenzen, von gleich ernstlich gewogenen Genossen unterstützt, einen Verein zur Förderung des von mir angekündigten Unternehmens in das Leben, welcher sich fortan, allem Hohne zum Trotz, kühn den Namen „Richard-Wagner-Verein“ beilegte. Sein Beispiel fand Nachahmung: in Wien erstand ein zweiter gleich sich benennender Verein, welchem nun bald in immer mehren deutschen Städten ähnliche Vereine sich nachbildeten. Ja, über die deutschen Grenzen hinaus, in Pest, Brüssel, London, endlich New-York gründeten sich mit gleicher Tendenz und unter dem gleichen Namen Vereine, welche mir jetzt ihre Grüße und Verheißungen zusandten.

H. Marschner (S. 4).

Als letzter und bedeutendster Nachfolger Weber's und Spohr's muß Marschner angesehen werden; er berührte dieselben Saiten, die Weber angeschlagen hatte, und erhielt dadurch schnell eine gewisse Popularität. Bei aller ihm innewohnenden Kraft war aber dieser Komponist nicht im Stande, die von seinem Vorgänger so glänzend wiederbelebte populäre deutsche Oper aufrecht und in Geltung zu erhalten, als die Produktionen der neueren französischen Schule so reißenden Fortschritt in der enthusiastischen Anerkennung der deutschen Nation machten.

In meinen „Feen“ bestimmte mich die damals herrschende „romantische“ Oper Weber's und auch des, gerade an meinem Aufenthaltsorte, Leipzig, zu jener Zeit neu auftretenden Marschner, zur Nachahmung: nach den Eindrücken Beethoven's, Weber's und Marschner's auf mich, setzte ich meinen Operntext in Musik.

Mannheim: IX, 319. 329. 330. — 319. — — 386. — H. Marschner: I, 204. — IV, 312.

Bei meinem Eintritt in meine Dresdener Wirksamkeit fand ich Marschner's „Hans Heiling" vor, dessen Partitur vor zehn Jahren zur Aufführung angenommen war, aber ruhig in der Bibliothek schlief: ich zog diese Oper hervor und führte sie auf. Ich hörte, Marschner habe eine neue Oper „Adolf von Nassau" vollendet: ich drang darauf, daß dieses Werk hier zuerst zur Aufführung gebracht werde und überraschte dadurch den Komponisten nicht wenig, der sich eher den Einsturz des Dresdener Theaters als solch einen Entschluß desselben vermuthet hätte.

(Zu S. 4: Marschner verlor sich unrettbar in die Seichtigkeit des ungebildeten Nicht-Hochbegabten.) H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre mich zu verstehen.

(Brieflich, März 1852.) Gestern sah ich den „Vampyr" von Marschner. Eine neue Kurmethode: „Mondschein thut's freilich!" Sehr amüsirt hat mich, daß das Publikum von der Ekelhaftigkeit des Süjet's gar nicht betroffen wird: es ist dieß natürlich nur Stumpffühligkeit, die im entgegengesetzten Falle von der Zartheit ebenfalls unbetroffen bleibt. In der Oper kann man den Leuten Kinder auf dem Theater schlachten und fressen lassen, ohne daß sie merken was vorgeht.

Mendelssohn (S. 20).

Beethoven's letzte Symphonie erschien mir (1834) als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus Keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne. Das schien mir auch Mendelssohn gefühlt zu haben, als er mit seinen kleineren Orchester-Kompositionen hervortrat, die große abgeschlossene Form der Beethoven'schen Symphonie unberührt lassend; es schien mir, er wolle, mit einer kleineren, gänzlich freigegebenen Form beginnend, sich eine größere selbst erschaffen.

Erstaunt über die Vortrefflichkeit der Leistungen dieses damals noch so jungen Meisters, suchte ich mich, bei einem Aufenthalte in Leipzig (1834 oder 35), diesem zu nähern, und gab bei dieser Gelegenheit einem sonderbar innerlichen Bedürfnisse nach, indem ich ihm das Manuscript meiner Symphonie mit der Bitte überreichte, oder eigentlich aufzwang, dasselbe — selbst gar nicht anzusehen, sondern nur bei sich zu behalten. Am Ende dachte ich mir hierbei wohl, er sähe doch vielleicht hinein und sage mir irgend einmal etwas darüber. Dieß geschah aber niemals. Im Laufe der Jahre führten mich meine Wege oft wieder mit Mendelssohn zusammen; wir sahen uns, speisten, ja musizirten einmal in Leipzig mit einander; er assistirte einer ersten Aufführung meines „fliegenden Holländer" in Berlin und fand, daß, da die Oper doch eigentlich nicht ganz durchgefallen war, ich doch mit dem Erfolge zufrieden sein könnte; auch bei Gelegenheit einer Aufführung des „Tannhäuser" in Dresden äußerte er, daß ihm ein kanonischer Einsatz im Adagio des zweiten Finale's gut gefallen hätte. Nur von meiner Symphonie und ihrem Manuscripte kam nie eine Sylbe über seine Lippen, was für mich Grund genug war, nie nach dem Schicksale derselben zu fragen.

Die Zeiten vergingen: mein geheimnißvoller berühmter Gönner war längst gestorben, als es Freunden von mir einfiel, nach jener Symphonie zu fragen; einer von

Marschner: M. Wbl. 1877, 442. — VIII, 383. — B. III, 176. — Mendelssohn: I, 14. — X 401,. 402. — 402.

diesen war mit Mendelssohn's Sohne bekannt und unternahm bei ihm, als dem Erben des Meisters, eine Nachfrage; andere Nachforschungen blieben, wie diese erste, gänzlich erfolglos: das Manuscript war nicht mehr vorhanden, oder es kam wenigstens nirgends zum Vorschein. Da meldete mir vor einigen Jahren ein älterer Freund aus Dresden, es habe sich dort ein Koffer mit Musikalien vorgefunden, den ich in wilder Zeit herrenlos hinterlassen hatte: in diesem entdeckte man die Orchester-Stimmen meiner Symphonie, wie sie einst von einem Prager Kopisten für mich ausgeschrieben worden war. Nach diesen Stimmen setzte mein junger Freund A. Seidl mir eine neue Partitur zusammen, und ich konnte nun, nach bereits fast einem halben Jahrhundert, durch bequeme Ueberlesung derselben mich darüber in Nachsinnen versetzen, was es mit dem Verschwinden jenes Manuscriptes wohl für eine Bewandtniß gehabt haben möge.

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhaus'schen „Gegenwart": „Die moderne Oper". Der Verfasser stellt alle bezeichnenden Erscheinungen der modernen Oper auf kenntnißvolle Weise zusammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geschichte des Irrthums der Oper und seiner Enthüllung; er kommt auf das wohlbegründete Bedenken hin, ob die Oper nicht wohl an sich ein ganz widerspruchvolles und unnatürliches Kunstgenre sei, — und, statt nun das Nothwendige, von Jedem fast schon Gewußte, rund und kurz auszusprechen, sucht er plötzlich der Kritik ein ewiges Leben zu bewahren, indem er sein Bedauern darüber ausspricht, daß Mendelssohn's früher Tod die Lösung des Räthsels verhindert, d. h. hinausgeschoben hätte! — Was spricht der Kritiker mit diesem Bedauern aus? Doch nur die Annahme, daß Mendelssohn, bei seiner feinen Intelligenz und seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, entweder im Stande hätte sein müssen, eine Oper zu schreiben, in welcher die herausgestellten Widersprüche dieser Kunstform glänzend widerlegt und ausgesöhnt werden, oder aber dadurch, daß er trotz seiner Intelligenz und Befähigung dieß nicht vermögend gewesen wäre, diese Widersprüche endgültig bezeugt, das Genre somit als unnatürlich und nichtig dargestellt hätte? — Diese Darlegung glaubte der Kritiker also nur von dem Wollen einer besonders befähigten — musikalischen — Persönlichkeit abhängig machen zu können? War Mozart ein geringerer Musiker? Ist es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück seines „Don Juan"? Was aber hätte Mendelssohn im glücklichsten Falle Anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozart'schen an Vollendung gleichkämen? Oder will der Kritiker etwas Anderes, will er mehr, als Mozart leistete? — In der That, das will er: er will den großen einheitvollen Bau des Drama's, er will — genau genommen — das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz. An wen aber stellt er diese Forderung? An den Musiker! Er will sich ein Haus bauen lassen, und wendet sich an den Skulptor oder Tapezierer; der Architekt, der auch den Skulptor und Tapezierer, und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nöthigen Helfer in sich begreift, fällt ihm nicht ein. Der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war. In der höchsten Spitze des Irrthumes ist die Vernichtung dieses Irrthumes ausgesprochen, und diese Vernichtung heißt hier: der offenkundige Tod der Oper, — der Tod, den Mendelssohn's

Mendelssohn: X, 402. — — III, 279. 280. 282. 281.

guter Engel besiegelte, als er seinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte! —

Wer in Mozart den experimentirenden Musiker erkennen will, der von einem Versuche zum anderen sich wendet, um das Problem der Oper zu lösen, der kann diesem Irrthume, um ihn aufzuwiegen, nur den anderen an die Seite stellen, daß er z. B. Mendelssohn, wenn dieser, gegen seine eigenen Kräfte mißtrauisch, scheu und zögernd aus weitester Ferne nur nach und nach sich annähernd der Oper zuwandte, Naivetät zuspricht. Beides thut der erwähnte Verfasser des Artikels über die „moderne Oper".

Herr Eduard Devrient hat uns die „Opernnoth", d. h. das Nothverlangen nach einer Oper, seines Freundes Mendelssohn in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen" zu Gemüthe geführt. Hieraus lernen wir auch das besondere Verlangen des benöthigten Meisters darnach kennen, daß die ihm vom Schicksal bestimmte Oper recht „deutsch" sei, und hierzu sollte ihm das Material eben herbeigeschafft werden, — was nun leider nicht gelingen wollte. Ich vermuthe, daß dieß Letztere seine natürlichen Gründe hatte. Vieles läßt sich durch Verabredung zu Stande bringen: das „Deutschsein" und die „edel heitre" Oper, wie sie Mendelssohn's perfid-zartsinnigem Ehrgeize vorschwebte, lassen sich aber eben nicht machen, weil hierfür weder alte noch neue Testamente als Rezepte vorliegen. Daß der glänzende Musiker sich immer nur auf diesen einen Freund (E. Devrient) für die Erfüllung seines Wunsches, ein gutes Operngedicht zu gewinnen, angewiesen sah, giebt uns aber außerdem einen unerfreulichen Begriff von der für so außerordentlich anregend und geistig belebt geltenden Atmosphäre, welche den vom Glücke Verwöhnten umgab.

Der Melodiker der neuesten Zeit, der all die fruchtlosen Versuche zu einer entsprechenden, gegenseitig sich erlösenden und schöpferisch bestimmenden Verbindung der Tonmelodie mit dem Wortverse überschaute, sah sich veranlaßt, Melodieen zu komponiren, in welchen er aller verdrießlichen Berührung mit dem Verse gänzlich auswich. Er nannte dieß „Lieder ohne Worte", und sehr richtig mußten Lieder ohne Worte auch der Ausgang von Streitigkeiten sein, in denen zu einem Entscheid nur dadurch zu kommen war, daß man sie ungelöst auf sich beruhen ließ. Dieses jetzt so beliebte „Lied ohne Worte" ist die getreue Uebersetzung unserer ganzen Musik in das Klavier zum bequemen Handgebrauche für unsere Kunst-Commisvoyageurs; in ihm sagt der Musiker zum Dichter: „Mach', was du Lust hast, ich mache auch, was ich Lust habe! Wir vertragen uns am besten, wenn wir Nichts mit einander zu schaffen haben." — —

Unsere, mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente ausgestatteten Musiker, wurden selbst „Genie's" und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was diese komponirt hatten, namentlich aber in letzterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerlei biblische Psalmen. — Macht was ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach; schreibt Messen, Oratorien — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht „Lieder ohne Worte", Opern ohne Text —: ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich

Mendelssohn: III, 281. — 304. — VIII, 394. 296. — — IV, 146. — VIII, 270. 271. III, 121.

habe. Denn seht, — euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit Dessen, was ihr thut! Ihr habt nur den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit eurer egoistischen Willkür!

Mercadante.

Rossini's Freund Mercadante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben; hierüber habe diesen Rossini beim Dîner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die Sauce servirte, mit dem Bemerken: die bloße Zuthat gezieme Dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache. Ich glaubte diese Anekdote, welche namentlich auch in deutschen Blättern große Freude bereitete, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen; keinerseits ward sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des Meisters erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredakteur sich gegen diese „mauvaise blague“, wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu verwahren. Dieses Schreiben ward auf Rossini's Wunsch in dem bestimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgfältig verschwiegen.

Meudon.

Im Frühjahr 1841 zog ich auf das Land nach Meudon (bei Paris); bei dem warmen Herannahen des Sommers sehnte ich mich nach einer geistigen Arbeit. Die Veranlassung dazu sollte mir schneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, daß mein, dem Direktor der großen Oper übergebener, Entwurf des Textes zum „fliegenden Holländer“ bereits für einen andern Komponisten einem Dichter übergeben worden war. Ich hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als mein Süjet selbst in deutschen Versen auszuführen. In sieben Wochen war die ganze Oper komponirt. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äußern Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug.

Meyerbeer (S. 29).

(Robert der Teufel.) Ueberall sehen wir den Teufel unter die Menschen sich begeben, selbst als Familienvater sehen wir ihn erscheinen, und mit bedenklicher Zärtlichkeit seinen Sohn beschützen. — Die Mutterstimme-Trompete unter dem Podium im „Robert der Teufel“. — Meyerbeer faßte Alles, was sich ihm darbot, in eine ungeheuer bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert“ holte sie alle mit einander. — War der Bau dieses Werkes, dessen Absicht nur auf materiell sinnliche Reizungen ausging, nicht der organische eines wirklichen Kunstwerkes, so war er doch durch mechanische Vermittelung so gefügt, daß der Vorwand einer verbindenden dramatischen Intention mit recht bemerklicher Absicht eingebaut war. Wo aber die wirkliche Absicht dieser Oper, als Schaustellung prunkender Ausdrucksmittel, der unzureichenden Mittel wegen gar nicht erreicht werden kann, da sind wir, genau genommen, auf jenen Vorwand einzig hingewiesen. Allein gerade dieser Vorwand mußte auf den kleineren deutschen Bühnen, durch die auffallendsten Kürzungen und Auslassungen

Mendelssohn: III, 121. — Mercadante: VIII, 278. 279. — Meudon: I, 23. — Meyerbeer: I, 265. 222. III, 364. V, 41.

bis zur vollen Unkenntlichkeit zurückgenommen werden: wer von meinen Lesern kann wohl behaupten, aus solchen Aufführungen z. B. die Intrigue in „Robert der Teufel" je verstanden zu haben?

Daß die Vorgänge in „Robert der Teufel" und „Hugenotten" nur den Allereingeweihtesten verständlich wurden, hatte sein Gutes; daß aber, wie ich dieß neulich erst erfuhr, auch der „Freischütz" dunkel geblieben war, verwunderte mich.

(Die Hugenotten.) Der massenhafte Chor unserer modernen Oper ist nichts Anderes, als die zum Gehen und Stehen gebrachte Dekorationsmaschinerie des Theaters, der stumme Prunk der Coulissen in bewegungsvollen Lärm umgesetzt. In dem heut' zu Tage so berühmt gewordenen „Unisono" enthüllt sich ganz ersichtlich der eigentliche Kern der Absicht der Massenanwendung, und im Sinne der Oper hören wir ganz richtig die Massen „emanzipirt", wenn wir sie, wie in den berühmtesten Stellen der berühmtesten modernen Opern, die alte, abgedroschene Arie im hundertstimmigen Einklange vortragen hören. So hat unser heutiger Staat die Masse ebenfalls emanzipirt, wenn er sie in Soldatenuniform bataillonsweise aufmarschiren, links und rechts schwenken, schultern und präsentiren läßt: wenn die Meyerbeer'schen „Hugenotten" sich zu ihrer höchsten Spitze erheben, hören wir an ihnen, was wir an einem preußischen Gardebataillon sehen. Deutsche Kritiker nennen's — wie gesagt — Emancipation der Massen. —

Hätte ich im Besonderen die Fähigkeit und den Beruf Meyerbeer's zur dramatischen Komposition zu charakterisiren, so würde ich zur Feier der Wahrheit, die ich vollständig aufzudecken mich bemühe, eine merkwürdige Erscheinung in seinen Werken am stärksten hervorheben. In der Meyerbeer'schen Musik giebt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine spezifisch musikalische Befähigung — namentlich auch zusammengehalten mit der der bei Weitem größeren Mehrzahl seiner komponirenden Zeitgenossen — vollkommen auf Null zu setzen versucht sind. Nicht, daß er dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europa's gelangt ist, soll uns hier aber mit Verwunderung erfüllen, denn dieß Wunder erklärt sich durch einen Hinblick auf dieses Publikum sehr leicht, — sondern eine rein künstlerische Beobachtung soll uns fesseln und belehren.

Wir beobachten nämlich, daß bei der ausgesprochensten Unfähigkeit des berühmten Komponisten, aus eigenem musikalischem Vermögen das geringste künstlerische Lebenszeichen von sich zu geben, er nichtsdestoweniger an einigen Stellen seiner Opernmusik sich zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, größten künstlerischen Vermögens erhebt. Diese Stellen sind Erzeugnisse wirklicher Begeisterung, und prüfen wir näher, so erkennen wir auch, woher diese Begeisterung angeregt war, nämlich aus der wirklich dichterischen Situation. Da, wo der Dichter seiner zwingenden Rücksicht für den Musiker vergaß, wo er bei seinem dramatisch kompilatorischen Verfahren unwillkürlich auf einen Moment getroffen war, in dem er die freie, erfrischende menschliche Lebensluft einathmen und wieder aushauchen durfte, — führt er plötzlich auch dem Musiker diesen Athemzug als begeisternden Hauch zu, und der Komponist, der bei Erschöpfung alles Vermögens seiner musikalischen Vorgängerschaft nicht einen einzigen Zug wirklicher Erfindung von sich geben konnte, vermag jetzt mit einem Male den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Ich erinnere hier

Meyerbeer: V, 41. 42. — X, 203. — — III, 334. — 376. 377. — 377.

namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesscene des vierten Aktes der „Hugenotten", und vor Allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Gesdur, der, wie sie als duftigste Blüthe einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsproßt ist, nur sehr Weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann. Ich hebe dieß mit aufrichtigster Freude und in wahrer Begeisterung hervor, weil gerade in dieser Erscheinung das wirkliche Wesen der Kunst auf eine so klare und unwiderlegliche Weise dargethan wird, daß wir mit Entzücken ersehen müssen, wie die Fähigkeit zu wahrhaftem Kunstschaffen auch dem allerverdorbensten Musikmacher ankommen muß, sobald er das Gebiet einer Nothwendigkeit betritt, die stärker ist, als seine eigensüchtige Willkür, und sein verkehrtes Streben plötzlich zu seinem eigenen Heile in die wahre Bahn ächter Kunst lenkt.

Aber daß hier eben nur einzelner Züge zu erwähnen ist, nicht aber eines einzigen ganzen großen Zuges, nicht z. B. der ganzen Liebesscene, deren ich gedachte, sondern nur vereinzelter Momente in ihr, das zwingt uns vor Allem nur über die grausame Natur jenes Wahnsinnes nachzudenken, der die Entwickelung der edelsten Fähigkeiten des Musikers im Keime erstickt, und seiner Muse das fade Lächeln einer widerlichen Gefallsucht, oder das verzerrte Grinsen einer verrückten Herrschwuth aufprägt. Dieser Wahnsinn ist der Eifer des Musikers, alles Das für sich und aus seinem Vermögen bestreiten zu wollen, was er in sich und seinem Vermögen gar nicht besitzt, und an dessen gemeinsamer Herstellung er nur theilnehmen kann, wenn es ihm aus dem eigenthümlichen Vermögen eines Anderen zugeführt wird. Bei diesem unnatürlichen Eifer, mit dem der Musiker seine Eitelkeit befriedigen, nämlich sein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könnens darstellen wollte, hat er dieses Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches ist, bis zu der bettelhaften Armuth herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeer'sche Opernmusik erscheint. Im eigensüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingiltige dem Drama aufzudringen, hat diese Opernmusik die ärmliche und belästigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgestellt. In der Sucht, reich nnd mannigfaltig zu erscheinen, ist sie als musikalische Kunst zur vollsten geistigen Dürftigkeit herabgesunken, und zum Borgen von der materiellsten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoistischen Vorgeben erschöpfender dramatischer Charakteristik durch bloß musikalische Mittel, hat sie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren, und sich dafür zur fratzenhaften Possenreißerin herabgewürdigt.

(Der Prophet.) Das Geheimniß der Meyerbeer'schen Opernmusik ist — der Effekt. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem „Effekte" zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes „Wirkung" hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff „Wirkung" immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden Ursache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer'schen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden

Meyerbeer: III, 377. 378. — — 371.

wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses „Effekt" an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir „Effekt" übersetzen durch „Wirkung ohne Ursache".

In der That bringt die Meyerbeer'sche Musik auf Diejenigen, die sich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Ursache hervor. Dieß Wunder war nur der äußersten Musik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das sich (in der Oper) von jeher von allem Ausdruckswerthen immer unabhängiger zu machen suchte, und seine vollständig erreichte Unabhängigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenstand des Ausdruckes, der diesem Ausdrucke allein Dasein, Maaß und Rechtfertigung geben sollte, zu sittlicher wie künstlerischer Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Dasein, Maaß und Rechtfertigung allein erst aus einem Akte musikalischen Beliebens gewinnen konnte, der somit selbst alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war. — Machen wir uns an einem Beispiele, welches die Meyerbeer'sche Kunst überhaupt auf das Erschöpfendste charakterisirt, hierüber vollkommen klar.

Nehmen wir an, ein Dichter sei von einem Helden begeistert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in dessen Brust eine mächtige Liebe für seine entwürdigten und in ihren heiligsten Rechten gekränkten Brüder flamme. Er will diesen Helden darstellen auf dem Höhepunkte seiner Laufbahn, mitten im Lichte seiner thatenvollen Glorie, und wählt hierzu folgenden entscheidenden Geschichtsmoment. Mit den Volksschaaren, die seinem begeisterten Rufe gefolgt sind, die Haus und Hof, Weib und Kind verließen, um im Kampfe gegen mächtige Unterdrücker zu siegen oder zu sterben, ist der Held vor einer festen Stadt angelangt, die von den kriegsungeübten Haufen in blutigem Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen siegreichen Fortgang haben soll. Durch vorangegangene Unfälle ist Entmuthigung eingetreten; schlechte Leidenschaften, Zwiespalt und Verwirrung wüthen im Heere: Alles ist verloren, wenn heute nicht noch Alles gewonnen wird. Das ist die Lage, in der Helden zu ihrer vollsten Größe wachsen. Der Dichter läßt den Helden, der sich soeben in nächtlicher Einsamkeit mit dem Gotte in sich, dem Geiste reinster Menschenliebe, berathen und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Grauen der Morgendämmerung heraustreten unter die Schaaren, die bereits uneinig unter sich geworden sind, ob sie feige Bestien oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und diese Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich gehoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur That. Er ergreift die Fahne und schwingt sie hoch nach den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die, so lange sie hinter Wällen sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder Siegen! Diese Stadt muß unser sein!" — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft; er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hoch erregte Stimmung wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintritt; die Scene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserem Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, zufällige Umgebung bleiben. Siehe da! Die heilige Noth drängt den Dichter: — er zertheilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt

Meyerbeer: III, 371. — 371. 372. — 372. 373.

leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier ist die Blüthe der allmächtigen Kunst, und diese Wunder schafft nur die dramatische Kunst.

Allein nach solchem Wunder, das nur der Begeisterung des dramatischen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben selbst aufgenommene Erscheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Opernkomponisten nicht: er will die Wirkung, nicht aber die Ursache, die eben nicht in seiner Macht liegt. In einer Hauptscene des „Propheten“ von Meyerbeer, die im Aeußerlichen der soeben geschilderten gleich ist, erhalten wir die rein sinnliche Wirkung einer dem Volksgesange abgelauschten, zu rauschender Fülle gesteigerten, hymnenartigen Melodie für das Ohr, und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts Anderes, als ein Meisterstück der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenstand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieser Sonne nur beschienen werden sollte, der hochbegeisterte Held, der sich aus innerster Entzückung in jene Melodie ergießen mußte, und nach dem Gebote der drängenden Nothwendigkeit seiner Situation das Erscheinen dieser Sonne hervorrief, — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatischen Frucht — ist gar nicht vorhanden; statt seiner fungirt ein charakteristisch kostümirter Tenorsänger, dem Meyerbeer durch seinen dichterischen Privatsecretär, Scribe, aufgegeben hat, so schön wie möglich zu singen und sich dabei etwas kommunistisch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hätten. Der Held, von dem wir vorhin sprachen, ist ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und schließlich auf das Kläglichste — nicht etwa einen Irrthum, eine fanatische Verblendung, der zur Noth noch eine Sonne hätte scheinen können, — sondern seine Schwäche und Lügenhaftigkeit bereut.

Welche Rücksichten zusammengewirkt haben, um solch' unwürdigen Gegenstand unter dem Titel eines „Propheten“ zur Welt zu fördern, wollen wir hier ununtersucht lassen; es genüge uns, das Ergebniß zu betrachten, das wahrlich lehrreich genug ist. Zunächst ersehen wir in diesem Beispiele die vollkommene sittliche und künstlerische Verunehrlichung des Dichters, an dem, wer es mit dem Komponisten am besten meint, kein gutes Haar mehr finden darf: also — die dichterische Absicht soll uns nicht im Mindesten mehr einnehmen, im Gegentheil, sie soll uns anwidern. Der Darsteller soll uns ganz nur noch als kostümirter Sänger interessiren, und dieß kann er in der genannten Scene nur durch das Singen jener bezeichneten Melodie, die demnach ganz für sich — als Melodie — Wirkung macht. Die Sonne kann und soll daher ebenfalls nur ganz für sich wirken; nämlich als auf dem Theater ermöglichte Nachahmung der wirklichen Sonne: der Grund ihrer Wirkung fällt somit nicht in das Drama, sondern in die reine Mechanik zurück, die im Momente der Erscheinung der Sonne einzig zu denken giebt: denn wie würde der Komponist erschrecken, wollte man diese Erscheinung etwa gar als eine beabsichtigte Verklärung des Helden, als Streiters für die Menschheit, auffassen! Im Gegentheil, ihm und seinem Publikum muß Alles daran liegen, von solchen Gedanken abzulenken und alle Aufmerksamkeit allein auf das Meisterstück der Mechanik selbst hinzuleiten. So ist in dieser einzigen, von dem Publikum so gefeierten Scene alle Kunst in ihre mechanischen Bestandtheile aufgelöst:

Meyerbeer: III, 373. — 374. — 374. 375. — 375.

die Aeußerlichkeiten der Kunst sind zu ihrem Wesen gemacht; und als dieses Wesen erkennnen wir — den Effekt, den absoluten Effekt, d. h. den Reiz eines künstlich entlockten Liebeskitzels, ohne die Thätigkeit eines wirklichen Liebesgenusses.

Meyerbeer wollte ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollüstiges, frivol-heiliges, geheimnißvoll-freches, sentimental-gaunerisches dramatisches Allerlei haben, um an ihm erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen Musik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbesieglichen Leders seines eigentlichen musikalischen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all' dem aufgespeicherten Vorrathe musikalischer Effektmittel etwas noch gar nicht Dagewesenes zu Stande zu bringen war, wenn er, aus allen Winkeln zusammengekehrt, auf einen Haufen in krauser Verwirrung geschichtet, mit theatralischem Pulver und Kolophonium versetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft gesprengt würde. Was er daher von seinem Dichter verlangte, war gewissermaaßen eine Insceneseßung des Berlioz'schen Orchesters, nur — wohlgemerkt! — mit demüthigendster Herabstimmung desselben zur seichten Basis Rossini'scher Gesangstriller und Fermaten — der „dramatischen" Oper wegen. Alle vorräthigen musikalischen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmonischen Einklange zu bringen, hätte ihm für seine Absicht höchst fehlerhaft erscheinen müssen; denn Meyerbeer war kein idealistischer Schwärmer, sondern mit klugem, praktischem Blicke auf das moderne Opernpublikum übersah er, daß er durch harmonischen Einklang Niemand für sich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerstreutes Allerlei eben auch Alle befriedigen müßte, nämlich Jeden auf seine Weise. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der lustige Scribe mußte blutschwitzend ihm den dramatischen Wirrwarr auf das Allerberechnetste zusammenstellen, vor dem nun der Musiker mit kaltblütiger Sorge stand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus seiner musikalischen Vorrathskammer so auffallend und schreiend wie möglich passen dürfte, um ganz ungemein seltsam und daher — „charakteristisch" — zu erscheinen.

So entwickelte er in den Augen unserer Kunstkritik das Vermögen der Musik zu historischer Charakteristik, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinste Schmeichelei gesagt wurde, die Texte seiner Opern seien sehr schlecht und erbärmlich, aber was verstünde dagegen seine Musik aus diesem elenden Zeuge zu machen! — So war der vollste Triumph der Musik erreicht: der Komponist hatte den Dichter in Grund und Boden ruinirt, und auf den Trümmern der Operndichtkunst ward der Musiker als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt! —

Ed. Monnaie.

Bei der höheren Pariser Musikwelt traf ich im Jahre 1840 auf eine sonderbar geringschätzige Ansicht über Auber. Bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Oper von Halévy für die „Gazette musicale" gerieth ich darauf, der französischen Opernmusik, gegenüber der italienischen, das Wort zu reden; ich wies auf die „Stumme von Portici", und frug, wie sich dieser gegenüber, sowohl im Betreff des dramatischen Styles, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf jenem Theater heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst Rossini's, verhielten? Ich mußte

Meyerbeer: III, 375. 376. — — 369. 370. — 370. 371. — Ed. Monnaie: IX, 53. 54.

nun erfahren, daß ein Satz, in welchem ich diese Frage zu Gunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnaie, damals zugleich General-Inspektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beschwerde, daß er unmöglich einen Passus durchgehen lassen könnte, in welchem Rossini zum Vortheile Auber's kritisirt würde.

Vergebens war es, den Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisiren, sondern nur dessen Verhältniß zur großen französischen Oper und deren Styl; daß ich außerdem aber an sein patriotisches Herz zu appelliren habe, dem es doch fühlbar wohlthun müßte, einen Deutschen für den Werth und die Bedeutung seines Landsmannes Auber mit Energie eintreten zu sehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, so stünden mir politische Zeitungen zur Aufrechterhaltung Auber's gegen Rossini genügend zu Gebote: nur in einer musikalischen Zeitung sei so etwas unmöglich zu gestatten. Ich blieb abgewiesen, und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn gerathen war.

Gewiß ist es, daß wir des großen Eindruckes, welchen Auber's Hauptwerk auf uns Deutsche hervorbrachte, uns nicht zu schämen haben, und dagegen mit Bedauern auf die Franzosen blicken müssen, auf welche der gleiche Eindruck ein sehr unnachhaltiger war. Und so glaube ich, daß ich damals, vor dreißig Jahren, nicht Unrecht hatte, mich gegen die Pariser Kunstkritik, ihren General-Theaterinspektor und musikalischen Redakteur, für Auber zu ereifern.

Mozart's Opern (S. 40).

(Figaro's Hochzeit.) Es ist mir, gelegentlich verschiedener Erfahrungen hiervon, aufgefallen, wie wenig die Zuhörer von Opern-Aufführungen die Vorgänge der ihnen zu Grunde liegenden Handlung sich zur Kenntniß gebracht hatten. Hochklassische Opern, wie „Don Juan" und „Figaro's Hochzeit", kamen hierdurch bei unverdorbenen jugendlichen Zuhörern, namentlich vom weiblichen Geschlechte, gut davon, weil diese von den Frivolitäten des Textes gar nichts verstanden, worauf andererseits die Erzieher und Lehrer, als sie ihren Schülern für die Ausbildung eines reinen Geschmackes gerade jene Werke empfahlen, sehr wohl gerechnet haben mochten.

(Don Juan.) Von der Wirkung des Mozart'schen „Don Juan" fühlten sich unsere großen Dichter so bedeutend erfaßt. Die durch den „Don Juan" ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipirte Drama glaubte Goethe bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloschen betrachten zu müssen.

(Brieflich 1852.) Von meiner Don Juan-Bearbeitung habe ich nichts mehr. Ich hatte weiter nichts gethan als das Orchester sorgfältig nüancirt, die Dialoge neu übersetzt, einige Scenen in der Weise zusammengedrängt, daß nicht verwandelt zu werden brauchte — deßhalb auch die Scene besonders nüancirt, und endlich ein Recitativ für Donna Anna und Octavio verfaßt, welches die Kirchhofsscene mit der Donna Anna-Arie in der Weise verband, daß ebenfalls nicht verwandelt wurde: nachdem Don Juan und Leporello über die Mauer ab sind, hält das Orchester leise den Fdur-Accord aus: die beiden Trauernden kommen (Diener mit Fackeln dabei) um das Grab

Ed. Monnaie: IX, 54. — 54. — 73. (54.) — Mozart's Opern: X, 203. — — IX, 168. 165. — B. III, 165.

des Komthur zu bekränzen; hier entspinnt sich ein (musikalisch vorgetragener) kleiner Dialog, der direkt zur Arie führt, die auf dem Kirchhof ein sehr edles elegisches Kolorit bekommt. — Außerdem Kleinigkeiten, z. B. das große Quartett ließ ich nicht mit dem dummen Solo „B“ im Basse und der sanften Klage Elvira's beginnen, sondern aus dem vorausgehenden Recitative ließ ich die einleitenden Worte der Elvira „Treff' ich dich wieder, treuloser Heuchler!“ mit voller Forte-Quartettbegleitung singen, so daß das B (voller Accord) nur der Schluß jener Phrase ist, wogegen es gewöhnlich (lächerlicher Weise) zum Anfange gemacht wird.

— — — Dagegen leugne ich nicht, daß ich dem ersten Auftritte der Donna Anna, in höchster Leidenschaft den frevelhaften Verführer Don Juan festhaltend, allerdings bereits ein stärkeres Kolorit gegeben haben würde, als Mozart nach der Konvention des Opernstyles und seiner, erst durch ihn bereicherten Ausdrucksmittel, es hier für angemessen hielt.

(Die Zauberflöte.) Als Mozart die „Zauberflöte“ komponiren sollte, ward er besorgt und wußte nicht, ob er es recht machen würde, da er „noch keine Zauber-oper komponirt habe“. — Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt; mit diesem Werke war sie erschaffen. — Sowohl Mozart's „Zauberflöte“, wie Weber's „Freischütz“ hat nicht undeutlich bewiesen, in welchem Gebiete das deutsche musikalische Drama zu Hause sei. —

(Mißleitende Wirkung unserer öffentlichen Kunst-Stümperei auf die Entwürfe und Ausführungen unserer Opern-Dichter und Komponisten:) Auf eigentlichen „Sinn und Verstand“ des Ganzen war kein Gewicht zu legen; hatte es doch selbst in der auf deutschen Text komponirten und mit deutschem Dialog gesprochenen „Zauberflöte“ keineswegs geschadet, daß der zuerst als bös angelegte Mann unversehens in einen guten, die ursprünglich gute Frau aber in eine böse umgewandelt wurde, wodurch die Vorgänge des ersten Aktes nachträglich in vollkommene Unverständlichkeit versetzt sind. —

(Ouvertüre:) Die Posaunenstöße der Priester dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, als beziehungsvoll aus der Klangwelt in das wirkliche Leben sich erstreckender musikalischer Zug, und gewissermaaßen als Merkmal zur Orientirung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen, mit dazu, der Ouvertüre zur „Zauberflöte“ ein individuelles Gepräge zu geben.

Mozart's Symphonien (S. 53).

Während die italienische Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen Bau verblieben war, hatte sie jedoch im Munde der begabtesten und gefühlvollsten Sänger, getragen vom Athem des edelsten Musikorganes, eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannte sinnlich-anmuthige Färbung erhalten, deren süßer Wohllaut ihren Instrumentalmelodien abging. Mozart war es, der dieses Zaubers inne ward und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwickelung der deutschen Instrumental-kompositionsweise zuführte, den vollen Wohllaut der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mittheilte.

Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir die bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten: wenn

Mozart's Opern: B. III, 165. 166. — X, 243. — — X, 205. I, 201. IX, 205. — X, 206. — I, 255. — Mozart's Symphonien: VII, 148. — 168.

Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischensätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart, der sich hier bei Weitem mehr der italienischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigen, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodieen auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozart'schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodieen selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben.

„Beethoven hat die Form der Symphonie unendlich erweitert, er hat die Proportionen des älteren musikalischen Periodenbaues, wie sie in Mozart zur höchsten Schönheit gelangten, aufgegeben, um mit kühnerer, jedoch immer besonnener Freiheit seinem ungestümen Genius in Regionen folgen zu können, die nur *seinem* Fluge erreichbar waren. Da er zugleich aber auch verstand, diesen kühnen Aufschwüngen eine philosophische Konsequenz zu geben, so hat er, man kann es nicht leugnen, auf der Basis der Mozart'schen Symphonien einen völlig neuen Kunstgenre geschaffen, den er zugleich vollendete, indem er ihn zur abgeschlossensten Höhe erhob. Dieß Alles aber hätte Beethoven nicht vollbringen können, wenn Mozart nicht zuvor sein siegreiches Genie auch auf die Symphonie gerichtet hätte, wenn nicht durch seinen belebenden, idealisirenden Hauch den bis zu ihm allein gültigen, seelenlosen Formen und Proportionen eine geistige Wärme mitgetheilt worden wäre. Von hier ging Beethoven aus." (Ein glücklicher Abend.)

Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; — wer will nun auf Beethoven Das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war?

München (S. 59).

In der deutschen Kunsthauptstadt München las man meine, später in der Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik" zusammengestellten Artikel in einer süddeutschen Zeitung, und setzte es durch, daß das Erscheinen dieser Artikel *abgebrochen* werden mußte: offenbar befürchtete man, ich würde mich um den Hals reden.

Die Physiognomie des akademischen Wesens hat den Vortheil für sich, selbst populär zu sein: man schlage die vortrefflichen „fliegenden Blätter" auf, und sogleich wird selbst der auf der Eisenbahn reisende Bauer den „Professor" erkennen, wie ihn die geistvollen Zeichnungen der Münchener Künstler uns zu harmloser Unterhaltung öfters dort vorführen.

Die Mysterien des Mittelalters.

Das Charakteristische der Volksschaubühne des Mittelalters war, daß die *Schauspieler*, die daher sich auch vorzugsweise so nannten, auf ihr dem Auge, und absichtlich gerade fast nur dem Auge sich mittheilten. Ihre Darstellungen auf freiem Platze vor der weithin ausgedehnten Menge konnten lediglich fast nur durch die Gebärde wirken,

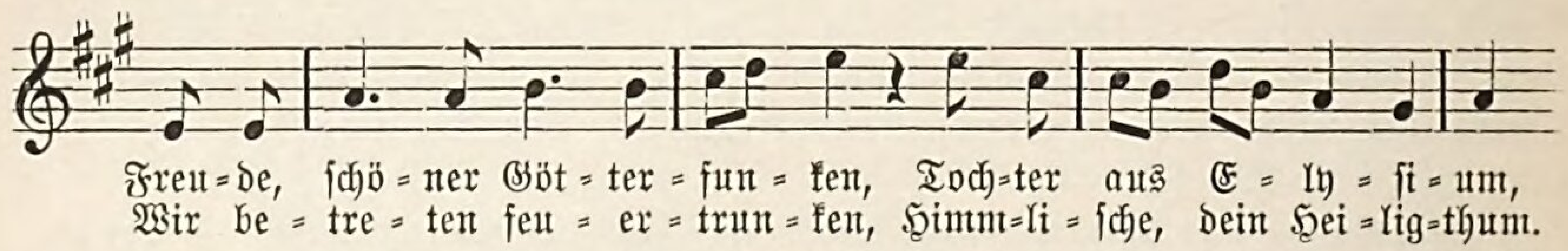
Mozart's Symphonien: VII, 168. — I, 179. — III, 120. — München: X, 167. — 109. — Die Mysterien des Mittelalters: IV, 15.

und in der Gebärde sprechen sich deutlich eben nur Handlungen, nicht aber — sobald die Sprache fehlt — die inneren Motive dieser Handlungen aus, so daß das Spiel dieser Darsteller seiner Natur nach von grotesker, massenhaft gehäufter Handlung strotzte. Die Mysterienbühne des Mittelalters, auf weitem Anger oder auf freien Plätzen und Straßen der Städte aufgeschlagen, bot der versammelten Volksmenge ein tagelang, ja, — wie wir noch heute es erfahren, — mehrere Tage lang dauerndes Schauspiel dar: ganze Historien, vollständige Lebensgeschichten wurden aufgeführt, aus welchen die ab- und zuwogende Zuschauermasse nach Belieben für ihre Schaulust sich auswählen konnte, was ihr das Sehenswertheste erschien.

Solch eine Aufführung war das vollständig entsprechende Seitenstück der ungeheuer bunten und vielstoffigen Historien des Mittelalters selbst: gerade so larvenhaft charakterlos, ohne alle individuelle Lebensregung, hölzern und grob zugeschnitten waren die vielhandelnden Personen dieser gelesenen Historien, als die Darsteller jener zur Schau gebrachten.

Naumann.

Die Aechtheit oder Unächtheit des Reimes bekümmerte bisher unsere deutschen Tonsetzer wenig; ihnen war Reim Reim, und mit der letzten Sylbe gingen sie in guter Bänkelsänger-Weise zusammen. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür bietet uns die, früher so populär gewordene, Naumann'sche Melodie zu Schiller's Ode an die Freude:



Dem imaginären Reime zulieb verdrehte Naumann alle Accente des Verses: Beethoven, der Wahrhaftige, gab den richtigen Accent, deckte dadurch aber auf, daß bei zusammengesetzten Worten im Deutschen der Accent auf dem vorderen Worttheile steht, somit der Schlußtheil nicht zum Reime gebraucht werden kann.

Albert Niemann.

Waltete bei einem großen Theil der Zuschauer der ersten Aufführungen der Bühnenfestspiele von 1876 der Hang zur Schadenfreude vor, so konnte uns nur die Freude am Gelingen für die Beängstigungen und Sorgen belohnen, welche unserer Hoffnung auf ein vollständiges Gelingen zu Zeiten entgegentraten. Beseelten diese Gefühle uns Alle, so will ich doch, und wenn auch nur zur Freude seiner Genossen, Albert Niemann in diesem Sinne als das eigentliche Enthusiasmus treibende Element unseres Vereines mit Namen nennen. Alle würden eine Lähmung empfunden haben, wenn seine Mitwirkung in Zweifel hätte gezogen werden sollen. Zu jedem Antheil bereit, schlug er mir vor, neben dem Siegmund in der „Walküre" auch den Siegfried in der „Götterdämmerung" zu übernehmen, während die hiermit betrauete, bis dahin ungeübtere Kraft allein für den jungen Siegfried des vorangehenden Theiles einzu-

Die Mysterien des Mittelalters: IV, 15. 16. — 16. — Naumann: X, 211. — Albert Niemann: X, 152.

stehen haben sollte. Meine Eingenommenheit für einen gewissen dramatischen Realismus ließ mich die Störung einer Täuschung befürchten, wenn derselbe Held an zwei aufeinander folgenden Abenden zwei verschiedenen Darstellern übergeben würde; ich lehnte dankend Niemann's Antrag ab, und hatte dieß aufrichtig zu bereuen, da, abgesehen von dem zu erwartenden Unterschiede der künstlerischen Leistungen selbst, der Sänger des Siegfried nach den großen Anstrengungen des vorangehenden Tages seiner Darstellung des Helden der Schlußtragödie nicht mehr die nöthige Energie zuzuwenden vermochte.

R. von Normann.

In der kleinen herzoglichen Residenzstadt Dessau lud mich Herr von Normann, der Intendant des dortigen Hoftheaters, da die Erkrankung mehrerer Sänger die Vorführung einer mit einem reicheren Personale besetzten Oper ihm verwehrte, zu einer Aufführung von Gluck's „Orpheus" ein. Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Gesammtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung. Ein wahrhaft ermuthigendes Beispiel und Zeugniß für die Richtigkeit der Ansicht, daß Derjenige, der das Ganze erfaßt, das Richtige auch für alle Theile des Ganzen, selbst wenn sie seinem unmittelbaren technischen Verständnisse nicht offen liegen, erkennen und anordnen wird. Herr von Normann, vielleicht gänzlich ohne Musikkenntniß, bestimmte als sinniger Bühnenleiter seinen Kapellmeister zu einer musikalischen Leistung von solcher Korrektheit und Schönheit, wie ich sie nirgends sonst in einem Theater antraf.

Martin Oberländer.

Es war in der Zeit vom Jahre 1848 zu 1849, wo Alles auf Reform gerichtet zu sein schien, als ich meine Gedanken darüber ausbildete, wie auch das Theater und die Musik durch jenen Geist gehoben werden könnten. Diese Gedanken zu einem vollständigen Reorganisations-Entwurfe im Betreff des Dresdener Hoftheaters auszuarbeiten, sah ich mich aber ganz besonders veranlaßt, als ich wahrnahm, in welchem Sinne die damals im Königreich Sachsen neugewählte radikale Abgeordnetenkammer die königliche Civilliste zu examiniren gesonnen war: mir wurde hinterbracht, daß unter Anderem die Subvention für das Hoftheater, als eine luxuriöse Unterhaltungsanstalt gestrichen werden sollte. Ich faßte daher den Entschluß, den Herrn Minister des Inneren, dessen Verwaltung die Kunstanstalten des Landes anvertraut waren, durch Mittheilung meines schnell auszuarbeitenden Entwurfes in den Stand zu setzen, dem Vorhaben der Landesabgeordneten im richtigen Sinne entgegentreten zu können, indem er ihnen zwar im Betreff der Beurtheilung der gegenwärtigen Wirksamkeit des Theaters Recht gab, sie aber darüber belehrte, wie ein Theater sehr wohl einer vorzüglichen Unterstützung durch den Staat würdig zu machen sei. Der Minister, der biedere Herr Martin Oberländer, wollte meinen Gedanken begreifen; nur versprach er mir wenig Erfolg, wenn ich darauf bestünde, den Entwurf als Antrag von Seiten der königlichen Regierung an die Abgeordneten gebracht zu sehen, denn er fürchte, von Seiten des Hofes für die ganze Sache keine gute Aufnahme zu finden:

Albert Niemann: X, 152. — R. von Normann: IX, 339. 340. — Martin Oberländer: II, 309. 310.

man würde dort immer nur eine zugedachte Schmälerung von Vorrechten, wie z. B. die Intendantenstelle nicht mehr durch einen Hofmann besetzen zu dürfen, erkennen, und nimmermehr die Initiative zu solchen Maaßregeln ergreifen wollen. Während ich demzufolge schwankte, ob ich so weit gehen sollte, den Antrag auf Uebertragung des Theaters von der königlichen Civilliste auf das Staats-Budget einem der Abgeordneten anzuvertrauen, trat (im Mai 1849) die politische Katastrophe ein, welche allen gründlichen Reformideen für längere Zeit eine starre Schranke setzte.

Als ich späterhin von Herrn Oberländer mein Manuskript mir zurückerbat, ersah ich aus mehreren darin angebrachten Randbemerkungen, daß mein Entwurf in den Kreisen, denen der Minister ihn mittheilen zu müssen geglaubt hatte, mit Hohn aufgenommen worden war. Jedenfalls erkannte ich, daß die Befürchtung eines dem Theater nachtheiligen Angriffes auf dasselbe von Seiten der Abgeordneten, welche zu meinem Vorgange mich veranlaßt hatte, in jenen Kreisen für gänzlich unnöthig gehalten worden war, da man bereits besser wußte, wie gegen dergleichen Uebergriffe zu verfahren sein würde.

Auch mit dem Theater sollte es beim Alten bleiben.

Paris (S. 77).

(Große Oper.) Von allen dort entwickelten Ergetzungs- und Luxuskünsten hat sich in Paris ein glänzendster Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der „Großen Oper" unüberboten seine Konsistenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die sich in der ungeheuren Weltstadt der ausgesuchtesten Vergnügungen und Zerstreuungen wegen aufhalten, versammeln sich, von Langeweile und Genußsucht getrieben, in den üppigen Räumen dieses Theaters, um das höchste Maaß von Unterhaltung sich vorführen zu lassen. Die erstaunlichste Pracht an Bühnendekorationen und Theaterkostümen entwickelt sich da in überraschendster Mannigfaltigkeit vor dem schwelgenden Auge, das wiederum mit gierigem Blicke dem kokettesten Tanze des üppigsten Balletkorps der Welt sich zuwendet; ein Orchester von der Stärke und Vorzüglichkeit, wie es sich nirgends wieder findet, begleitet in rauschender Fülle die glänzenden Aufzüge ungeheurer Massen von Choristen und Figuranten, zwischen denen endlich die kostspieligsten Sänger, eigens für dieses Theater geschult, auftreten und den Rest einer überspannten sinnlichen Theilnahme für ihre besondere Virtuosität in Anspruch nehmen. Als Vorwand zu diesen verführerischen Evolutionen ist nebenbei auch eine dramatische Absicht herbeigezogen, die als prickelndes und stachelndes Motiv aus irgend einem Mord- oder Teufelsskandale der Geschichte entnommen ist; und das Klingen, Schwirren, Flittern und Flimmern des Ganzen stellt sich als „große Oper" dar. Diese goldflimmernde große Oper ist nun an und für sich eine Schale ohne Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schaustellung der sinnlichsten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerthe Absicht.

Im Institut der „Großen Oper" hatte sich gleichwohl ein fester Styl ausgebildet, der, in seinen Grundzügen den Regeln des Théâtre français entlehnt, die vollen Konventionen und Erfordernisse einer dramatischen Handlung in sich schloß. Ihre Ausführungen konnten (i. d. Jahren 1839—41) durch die Vollendung der

Martin Oberländer: II, 310. — 310. 311. — 311. — Paris: III, 39. 40. 39. — VII, 127. 134.

musikalischen und plastischen mise en scène nicht verfehlen, einen höchst blendenden und anfeuernden Eindruck auf mich hervorzubringen. Wenn ich den glänzenden Aufführungen der großen Oper beiwohnte, so stieg in mir eine wohllüstig schmeichlerische Wärme auf, die mich zu dem Wunsche, zu der Hoffnung, ja zu der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphiren zu können: dieser Glanz der Mittel, von einer begeisternden künstlerischen Absicht verwendet, schien mir der Höhepunkt der Kunst zu sein, und ich fühlte mich durchaus nicht unfähig, diesen Höhepunkt zu erreichen. Das Seichte und Inhaltslose verdeckte sich mir durch einen Glanz der sinnlichen Erscheinung, wie ich ihn noch nie wahrgenommen hatte.

(Italienische Oper.) Den letzten Stoß gaben meinen früheren leichtfertigeren Ansichten über die Mittel der Musik — die Italiener. Diese gepriesensten Helden des Gesanges, Rubini an der Spitze, haben mich vollends gegen ihre Musik degoûtirt. Das Publikum, vor dem sie sangen, trug das Seinige zu dieser Wirkung bei.

(Conservatoire-Konzerte.) Das Einzige, was Paris von Beachtungswerthem für den Musiker enthält, sind die Orchester-Konzerte im Saale des Conservatoirs. Die Aufführungen der deutschen Instrumental-Kompositionen in diesen Konzerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht, und mich von Neuem in die wunderbaren Geheimnisse der ächten Kunst eingeweiht. Wer die neunte Symphonie Beethoven's vollkommen kennen lernen will, der muß sie vom Orchester des Conservatoirs in Paris aufführen hören. — Diese Konzerte stehen aber völlig allein da, nichts knüpft sich an sie an.

(Pariser Publikum.) Ich spreche dem Pariser Publikum sehr angenehme Eigenschaften zu, namentlich die einer sehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich großherzigen Gerechtigkeitsgefühles. Ein Publikum, ich sage: ein ganzes Publikum, dem ich persönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müßige Plauderer täglich die abgeschmacktesten Dinge über mich erfuhr, und mit einer fast beispiellosen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, ein solches Publikum viertelstundenlang wiederholt mit den anstrengendsten Beifallsdemonstrationen gegen eine Clique für mich sich schlagen zu sehen, hätte mich, und wäre ich der Gleichgiltigste, mit Wärme erfüllen müssen. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren vom Jockeyklub, ebenso ergriffen und gerührt war von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publikums, mir Gerechtigkeit zu verschaffen, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem Pariser Publikum, sobald es sich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im Mindesten zu zweifeln.

(Pariser Journale.) Keine der einander noch so sehr widerstreitenden Kritiken der Journale ermangelte bei Gelegenheit der Pariser „Freischütz"-Aufführung 1841 sich auf die logischesten Schlüsse zu begründen, so schwer die Beweisführung für ihre Meinungen auch oft sein mußte, da z. B. das eine Blatt behauptete, der Freischütz sei grau, das andere, er sei unverkennbar grün. Am besten hat es Herr Berlioz im Journal des débats eingerichtet; in seinem Artikel über den „Freischütz" versäumt er nämlich nicht, einige schöne Worte über Weber und dessen Meisterwerk selbst zu sagen, welche besonders dadurch viel Weihe erhalten, daß er in eben den schönen Worten auch über die Aufführung spricht. Dieß ist im Uebrigen natürlich, denn wir

Paris: VII, 134. IV, 321. 322. — I, 20. — 20. 21. — VII, 189. 190. 193. — I, 293.

wissen, daß der Berichterstatter selbst die musikalische mise en scène besorgt hatte; er war somit verbunden, den Darstellern des Freischützen ein Kompliment für die Mühe zu machen, die sie sich unter seiner Leitung mit dem Einstudiren dieser für sie so widerwärtigen Oper gegeben hatten. Seine wahre Bescheidenheit legte Herr Berlioz aber dadurch an den Tag, daß er in diesem seinem Artikel mit keinem Worte des Werthes seiner Rezitative gedenkt. Alle Welt war darüber gerührt, als in einer nächsten Nummer desselben Journals Herrn Berlioz' Mitarbeiter, Jules Janin, die freundschaftliche Mühe übernahm, ebenfalls die Aufführung des Freischützen zu besprechen, dabei aber Gelegenheit fand, einzig und allein über die Rezitative seines Freundes und Journal-Verwandten ein kühnes, preisendes Wort zu sprechen. Es gab Niemand, der diese Uebereinkunft der beiden Collegen nicht nach allen Regeln der Pariser Logik für vernunftgemäß hielt.

Andere Journale verfuhren nach ihren verschiedenen speziell-logischen Rücksichten wiederum anders; diejenigen, welche gegen die Direktion der großen Oper in Opposition standen, konnten natürlich nicht umhin, ein klares Urtheil über die mißlungene Aufführung auszusprechen, welches sie aber dadurch noch weit kräftiger wirken zu lassen suchten, daß sie zu gleicher Zeit auch an unserem Freischützen selbst kein gutes Haar ließen. Am logischesten jedoch ließ sich der Charivari in seinem Artikel aus: — Der Verfasser desselben wünschte nämlich der Direktion der großen Oper Glück, dem Meisterwerke deutscher Kunst ein Asyl gegeben zu haben, nachdem dieses Werk von den eigenen Landsleuten seines Schöpfers verkannt, und von seinem vaterländischen Boden verbannt sei.

Bezeichnend für meine Erfahrungen ist es mir, daß ich in der Schrift „Die Kunst und die Revolution", welche ich ursprünglich für ein in Paris (wo ich mich im Sommer 1849 einige Wochen aufhielt) erscheinendes politisches Journal bestimmt hatte, die Bezeichnung: Kommunismus umging, — wie es mich dünkt, aus Furcht vor einem groben Mißverständnisse von Seiten unserer, in der Auffassung mancher Begriffe oft doch etwas allzu „sinnlichen" französischen Brüder; wogegen ich sie ohne Bedenken in meine späteren, sofort für Deutschland bestimmten Kunstschriften aufnahm, was mir jetzt als ein Zeugniß meines tiefen Vertrauens in die Eigenschaften des deutschen Geistes von Werth ist. Im weiteren Verlauf erscheint mir jetzt aber auch die Erfahrung wichtig, daß mein Aufsatz in Paris gänzlich unverstanden blieb, und man nicht begriff, was ich namentlich in einem politischen Journale zu jener Zeit damit sagen wollte, dem zu Folge er dort auch nicht zur Veröffentlichung gelangte.

Wenn die römischen Ultra's fragen, wie denn eine nur von den Juden dirigirte Presse berechtigt sein sollte, über christliche Kirchenangelegenheiten mitzusprechen, so liegt hierin ein fataler Sinn, der jedenfalls sich auf die richtige Kenntniß der Abhängigkeitsverhältnisse jener großen Zeitungen stützt. Ich kann nicht beurtheilen, wie weit dieses faktische Verhältniß sich auch auf die größeren politischen Angelegenheiten erstreckt, wiewohl die Börse den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit giebt: auf dem, dem ehrlosesten Geschwätze preisgegebenen Gebiete der Musik herrscht bei Einsichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier Alles einer höchst merkwürdigen Ordensregel unterworfen ist, deren Befolgung in den weitestverzweigten Kreisen, und mit der über-

Paris: I, 293. — 293. 294. — — III, 6. — — VIII, 308. 309.

einstimmendsten Genauigkeit, auf eine höchst energische Organisation und Leitung schließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erstaunen, daß namentlich auch diese sorgsamste Leitung gar kein Geheimniß war: Jeder weiß dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich im Betreff der bis in das Kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimniß, da es nun doch einmal durch zu viele betheiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dieß selbst durch eine Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkämmerchens. Hier gehorchte denn auch Alles wie in der bestdisziplinirten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieses gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariser Presse kennen, welches die Sorge für den guten Kunstgeschmack ihr kommandirte. —

Parsifal (S. 82).

Der theilnehmenden Ungeduld meiner Freunde hatte ich endlich durch den Entschluß zu begegnen, die Aufführungen des „Parsifal", um diese bereits im Jahre 1882 zu ermöglichen, zugleich dem allgemeinen Publikum, unter den gewöhnlichen Bedingungen der Zulassung zu öffentlichen Aufführungen, stattfinden zu lassen.

Sowohl um der bisher mir zugewendeten, meistens aufopferungsvollen Theilnahme meiner Freunde mich dankbar zu erweisen, als auch um die Möglichkeit mir zu wahren, noch während meines Lebens vollkommen stylgerechte Aufführungen meiner sämmtlichen Werke, mit der nöthigen Deutlichkeit und nachhaltigen Eindringlichkeit vorzuführen, mußte ich mich dazu entschließen, zunächst meine neueste Arbeit ausschließlich und einzig für Aufführungen in dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth, und zwar in der Weise zu bestimmen, daß sie hier dem allgemeinen Publikum dargeboten werden sollten.

Ich halte nun gerade alljährliche Wiederholungen des „Parsifal" für vorzüglich geeignet, der jetzigen Künstler-Generation als Schule für den von mir begründeten Styl zu dienen, und dieses vielleicht schon aus dem Grunde, weil mit dem Studium desselben ein nicht bereits durch üble Angewohnheiten verdorbener Boden betreten wird, wie dieß bei meinen älteren Werken der Fall ist, deren Aufführungs-Modus bereits den Bedürfnissen unsrer gemeinen Opernroutine unterworfen ward. Nicht ohne Grauen zu empfinden könnte ich nämlich mich noch der Aufgabe gegenübergestellt sehen, meine älteren Werke in gleicher Weise, wie ich dieß für den „Parsifal" beabsichtige, zu Musteraufführungen für unsere Festspiele vorzubereiten, weil ich hierbei einer erfahrungsgemäß fruchtlosen Anstrengung mich zu unterziehen haben würde: bei ähnlichen Bemühungen traf ich, selbst bei unsren besten Sängern, als Entschuldigung für die unbegreiflichsten Mißverständnisse, ja Vergehen, auf die Antwort meines reinen Thoren: „Ich wußte es nicht!" Dieses Wissen zu begründen, hierin dürfte unsere „Schule" bestehen, von welcher aus dann erst auch meine älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten. Mögen die hierzu Berufenen sich finden: jedenfalls kann ich ihnen keine andere Anleitung geben als unser Bühnenweihfestspiel.

Paris: VIII, 309. — Parsifal: X, 365. — 44. — 367. 368.

Paulus.

Wir müssen annehmen, daß, wäre der Glaube an Jesus den „Armen am Geiste“ allein zu eigen verblieben, das christliche Dogma als die einfachste Religion auf uns gekommen sein würde.

Deutlich unterscheidet der Forscher den ungeheuren Eifer des wunderbar bekehrten Pharisäers Paulus, mit welchem dieser in der Bekehrung der Heiden augenfällig glücklich die Weisung befolgte: „Seid klug wie die Schlangen“ u. s. w.; er vermag auch den sehr erkennbaren geschichtlichen Boden tiefster und allgemeinster Versunkenheit des civilisirten Menschengeschlechtes zu beurtheilen, aus welchem die Pflanze des endlich fertigen christlichen Dogma's seine Befruchtung empfing. Die unvergleichlichen Verwirrungen des Sektengeistes in den ersten drei Jahrhunderten des Bestehens des Christenthums belehren uns über das rastlose Ringen der Geistes-Reichen, den Glauben des Geistes-Armen durch Umstimmung und Verdrehung der Begriffs-Nöthigungen sich anzueignen.

Peabody.

Ich will Niemand drängen mir Hoffnung zu machen, wie man dieß vielleicht durch Auffindung zukunftskunstsinniger „Peabody's“ erreichen zu können vermeinen möchte. Von den ungeheuren Legaten solch eines Menschen-Wohlthäters ist einmal die Rede: von den Wohlthaten erfährt man dann aber nichts. Wenn uns heute ein neuer amerikanischer Krösus, oder ein mesopotamischer Krassus Millionen vermachte, sicher würden diese unter Kuratel des Reiches gestellt, und auf meinem Grabe würde bald Ballet getanzt werden.

Potter.

Ganz wörtlich präzisirte sich mir die fatale Mendelssohn'sche Vortrags-Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines sehr gemüthlichen älteren Kontrapunktisten, Herrn Potter, dessen Symphonie ich in einem der Konzerte der philharmonischen Gesellschaft in London aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewies diesem nun, daß sein Andante, es möge so kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche und naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang, auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem Andante, freudigst die Hand.

Prag.

Auf meiner Rückreise von Wien (Sommerausflug 1832) verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntschaft Dionys Weber's und Tomaschek's machte; Ersterer ließ im Konservatorium mehrere meiner Kompositionen, unter diesen meine Symphonie

Paulus: X, 277. — III, 19. 20. X, 277. — Peabody: X, 40. — Potter: VIII, 345. — Prag: I, 12.

spielen. Auch dichtete ich dort einen Operntext tragischen Inhaltes „die Hochzeit". — In einem, in wilder Zeit herrenlos in Dresden hinterlassenen Koffer mit Musikalien, entdeckte man vor einigen Jahren die Orchesterstimmen meiner (verloren gegangenen) Symphonie, wie sie einst von einem Prager Kopisten für mich ausgeschrieben worden waren: nach diesen Stimmen setzte mein junger Freund A. Seidl mir eine neue Partitur zusammen.

Ein von mir (1842) in leichten Opernversen ausgeführter Text, nach dem König'schen Romane „die hohe Braut", wurde später von Kittl, der nirgends ein besseres Operntextbuch erhalten konnte, komponirt und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza", mit verschiedenen k. k. österreichischen Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht.

Puritaner.

Die Geschichte Englands aus den Zeiten der Puritanerkriege weist uns (in der Anrufung der Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme zur Befeuerung des Schlachtenmuthes) ein deutliches, die ganze alttestamentliche Entwickelung der englischen Kirche beleuchtendes Beispiel der Hereinziehung des altjüdischen Geistes auf: diesem Geiste mußte das Haupt eines Königs zum Opfer fallen. — Die unter der Herrschaft der Puritaner zerstreueten Schauspieler der älteren Zeit fanden sich unter den Stuart's in mühsamen und hochgealterten Ueberresten zusammen, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten, der in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare der Welt den größten Dichter rettete.

Python.

Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt, war der Vollstrecker von Zeus' Willen auf der griechischen Erde, er war das griechische Volk.

Der individualisirte Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungethüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: — dieß ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfried's Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt.

Raupach.

Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und vertheilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen Nibelungenliedes, meines Wissens, nur einmal, und zwar bereits vor längerer Zeit, von Raupach in seiner nüchternen Weise zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bald aber rührten sich die „Nibelungen" auch unter unseren Litteratur-Dichtern.

Reinecke.

Wer das deutsche Konzertwesen und dessen Heroen vom General bis zum Korporal kennt, weiß, mit welcher Assekuranz-Gesellschaft für Talentlosigkeit er es hier zu thun hat. — Das Vorspiel zu den „Meistersingern" führte ich zum ersten Male in

Prag: I, 12. X, 402. — IV, 337. — Puritaner: X, 299. 300. 175. IX, 196. — Python: III, 13. — II, 171. — Raupach: VI, 371. 372. — Reinecke: X, 135. VIII, 402.

einem, in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, unter meiner persönlichen Leitung, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuschauern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es dießmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum beweisen, welche üble Bewandtniß es mit meinen Meistersingern habe, so braucht er ihnen bloß das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktiren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein Jeder sich leicht zu sagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Musik sei.

Gottlieb Reißiger.

Von der nachfolgenden Musikerjugend wagte sich keiner an das von Weber scheinbar ungelöst hinterlassene Problem, oder Jeder stand nach flüchtigem, wenn auch mühseligem Versuche, bald wieder davon ab. Nur die deutschen Kapellmeister komponirten, frisch darauf los, auch noch „Opern" fort. Diesen war es in ihren Bestallungs-Kontrakten vorgeschrieben, jedes Jahr die von ihnen dirigirte Hofoper durch ein neues Werk ihrer Phantasie zu befruchten. — — Reißiger's „Dido abbandonata" welche dem Komponisten die Gunst eines sächsischen Monarchen gewann, kenne ich nicht. — Mein seliger Kollege in der Dresdener Kapellmeisterei, Gottlieb Reißiger, der Komponist des letzten Gedankens Weber's, beklagte sich bei mir einmal bitter, daß ganz dieselbe Melodie, welche in Bellini's „Romeo und Julia" stets das Publikum hinriß, in seiner „Adele de Foix" gar keine Wirkung thun wollte.
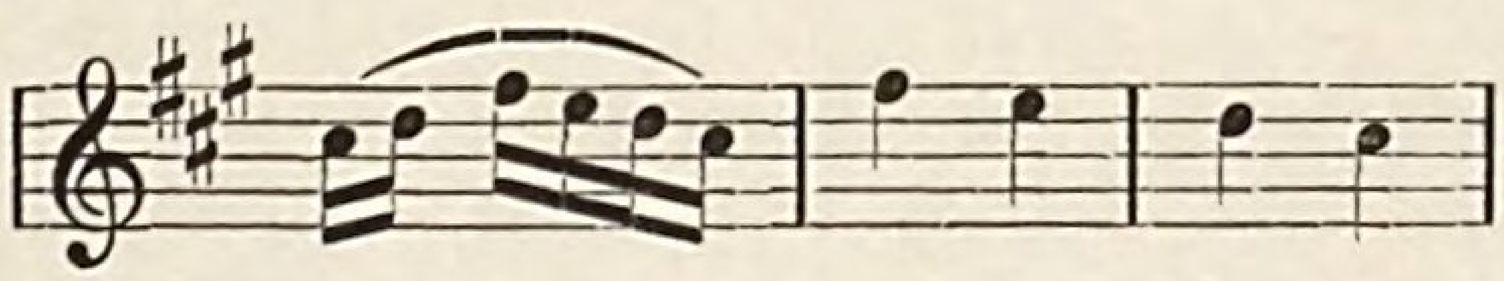
Für meinen nachmaligen Kollegen im Dresdener Hofkapellmeisteramte, der eben ein Operntextbedürfniß zu empfinden glaubte, und den ich mir dadurch zu verbinden suchte, führte ich während des Einstudirens meines Rienzi einen früheren, längst bereits vergessenen Entwurf zu einem Opernsüjet, nach dem König'schen Romane „die hohe Braut", in leichten Opernversen nebenbei mit aus. Es ist dieß derselbe Text, der — nachdem mein Kollege es bedenklich gefunden haben mußte, etwas auszuführen, was ich ihm abtrat — von Kittl, der nirgends ein besseres Operntextbuch erhalten konnte, als eben dieses, komponirt, und unter dem Titel „die Franzosen vor Nizza", mit verschiedenen k. k. Abänderungen, in Prag zur Aufführung gebracht worden ist.

Reinecke: VIII, 402. 403. — 403. — Gottlieb Reißiger: X, 220. 221. 204. 198. — IV, 336. 337.

Als ich achtzehn Jahre nach Weber's Tode zum ersten Male selbst in Dresden den Freischütz dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reißiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus des Meisters Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig." Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen.

Ich erinnere mich die letzten Quartette Beethoven's von ausgezeichneten Virtuosen der Dresdener Kapelle noch mit solcher Undeutlichkeit vorgetragen gehört zu haben, daß mein damaliger Kollege Reißiger sie für reinen Unsinn zu erklären sich berechtigt halten konnte. In einem Dresdener Armen-Konzerte war die neunte Symphonie von ihm aufgeführt worden, und mit aufrichtiger Zustimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. Mein Kollege beging bei der Generalprobe dieser Symphonie unter meiner Leitung die unglaubliche Thorheit, beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intriguiren, und auf das Bedauerliche der Verirrung Beethoven's aufmerksam zu machen. — Reißiger's Aufführung der Gluck'schen Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" im Dresdener Hoftheater vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris": es wäre ganz unmöglich gewesen, diese gepriesene Ouvertüre stumpf und gleichgiltig vor einer ganz anderen Oper als Einleitung zu spielen, wenn man sie richtig verstanden hätte.

Im letzten Satze der A dur-Symphonie von Beethoven war ich, als ich seiner Zeit diese öfter zuvor bereits von Reißiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Konklusion dieses Finalsatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimen-Accord (Härtel'sche Ausgabe der Partitur S. 86) es mit:


u. s. w.

immer im Forte weiter geht, um später durch „sempre più forte" zu noch ungestümerem Rasen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reißiger verdrossen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano spielen, um so auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dies piano nun austilgen, das forte im energischsten Sinne wiederherstellen, und verletzte so die vermuthlich auch von Reißiger seiner Zeit gehüteten „ewiggeltenden Gesetze" des Aechten und Wahren. — Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reißiger auch einmal wieder zu dieser A dur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orchester mezzoforte zu spielen.

Gottlieb Reißiger: VIII, 366. — IX, 280. II, 68. 73. V, 147. 149. — VIII, 373. 374.

Mein seliger Kollege Reißiger beklagte sich bei mir über den Mißerfolg seines „Schiffbruch der Medusa", in welchem, das müßte ich doch selbst sagen, „so viele Melodie" wäre, — was ich zugleich als bittere Hindeutung auf den Erfolg meiner eigenen Opern zu verstehen hatte, in welchem doch so wenig „Melodie" sich vorfände. Dieser wunderbare Melodieen-Reichthum, welcher sein Füllhorn über Gerechtes und Ungerechtes ausschüttete, ersetzte seine vergeudeten Fonds durch, leider nicht immer sinnvolle, Verwerthung aller weltläufigen musikalischen Floskeln, welche meistens den italienischen und französischen Opern entnommen und dann wustvoll aneinandergereiht wurden. Auf Rossini ward viel geschimpft: doch war es nur seine Originalität was uns ärgerte; denn sobald das Spohr'sche Violinsolo für die Eleganz des Cantabile erschöpft war, drängten sich — ganz wie von selbst — die Rossini'schen Marsch- und Ballet-Rhythmen und Melismen in das erfrischende Allegro ein: immer nichts wie lauter „Melodie". Die Ouvertüre zur „Felsenmühle" lebt noch in unseren Gartenkonzerten und Wachtparade-Musiken, den Marsch aus „Moses" bekommt man dagegen nicht mehr zu hören; in diesem Falle hätte einmal, zu des seligen Reißiger's großer Satisfaktion, der deutsche Patriotismus gesiegt.

W. H. Riehl.

Es ist erklärlich und zu entschuldigen, daß der in kleinlichen Verhältnissen verkommende, an jeder Entwickelung zu irgend welcher Macht verhinderte Deutsche, der rings um sich eine Welt in Flor erblickt, zu welcher er keine innerliche Beziehung seiner Natur erkennt, in Groll gegen alles Glänzende und machtvoll sich Aufdrängende überhaupt geräth. Ganz wahnsinnig jedoch würde er sich ausnehmen, wenn er, im Affekt des Zornes zu jeder Unterscheidung unfähig geworden, das Aechte selbst mit dem Unächten verwechselnd, nun überhaupt blindlings gegen Alles losführe, was nun eben in sein Idyll nicht passen will. Wenn er z. B. mit schönem deutschem Instinkte herausgefühlt hat, daß in dem von unsrer modernen Civilisation verhöhnten deutschen „Philister" immer noch ein letzter und wichtiger Kern der ächten kräftigen deutschen Natur stecke, so wird es ihm vortrefflich anstehen, wenn er mit Liebe und Sorgfältigkeit diese Natur dem immer größeren Entartungen ausgesetzten Volksgeiste zum Verständniß zu bringen sucht: — wie aber, wenn das als fertige Erscheinung auf ihn zutritt, was im allergünstigsten Falle aus jenem Kerne sich entwickeln konnte, und wenn er nun, sie mit dem Teufel draußen verwechselnd, wüthend diese Erscheinung von sich abwehrte, und laut tobte und schrie: „ich will meinen Philister, nur meinen Philister; dieser ist der eigentliche Mensch!" — Er würde sich wirklich sehr komisch ausnehmen, bis dahin, wo die Sache ernsthaft wird und das ästhetische Delirium in moralische Perversität übergeht. Ein solcher biederer Deutscher, der rings um sich den realen Boden der bürgerlichen Welt mit gleicher Biederkeit gepflastert sieht, könnte zu dem alten Schaden, an dem wir alle leiden, viel neuen verderblichen Schaden anrichten. Denn, stachelt die Kleinlichkeit und den Neid des deutschen Philisters noch auf, so sperrt ihr Demjenigen, der auf den ruhigen Freiheitssinn der offenen deutschen Natur noch einzig vertraute, den letzten Weg zur Rettung Aller vom gemeinsamen Verfall.

Der bedenklichen Verirrung des Fanatismus des Philisterthums hat Herr W. H. Riehl sich nicht zu jeder Zeit fern zu halten vermocht, und diese war es, die

Reißiger: X, 215. — W. H. Riehl: VIII, 262. 263. 264. — 264.

ihn zu einer Ueberschätzung seiner eigenen Kräfte verleitete, welche er, wenn wir nicht irren, nicht ganz unempfindlich zu büßen hatte. Uns erscheint nun sein „neues Novellenbuch" ein Zeugniß für den edeln Rückhalt, welchen Herr Riehl in seiner wahren Begabung gegen die weniger ermuthigenden Erfolge seiner Wirksamkeit auf dem Wege jener Verirrung fand. Da Herr Riehl nun eben nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker ist, dünkt uns auch das soeben hier berührte Dilemma seiner eigenen Natur ihn, und, wie uns scheint, in sehr vortheilhaftem Sinne für seine eigene Entwickelung beschäftigt zu haben: er weiß es bereits als Dichter zu behandeln, — mindestens dünkt uns vor Allem die gemüthliche Novelle „das Quartett" aus des Dichters innerer Beschäftigung mit diesem Dilemma ihre Eingebung und Gestaltung gewonnen zu haben. — Wir dürften vielleicht wünschen, daß diese innere Reinigung in Zukunft sich auch etwas wählerischer auf die Beurtheilung des Werthes und der Bedeutung der vom Dichter zu verarbeitenden Einfälle richte: wir vermuthen, daß Herr Riehl dann etwa finden würde, daß die Mittheilung eines Stückes wie der „Abendfrieden", welches er seinem Buche als Vorrede giebt, auf einem Mißverständnisse ähnlicher Idylle, wie sie, bei unscheinbar geringfügigem Stoffe unter der Hand wahrhaft großer Dichter einen unbegreiflichen und doch unleugbaren Werth erhalten haben, beruhe. Recht einnehmend wird Herr Riehl jedoch stets wirken, und den Leser mit der Freude der Bereicherung durch neue, im wirklichen Leben ganz unbeachtet gebliebene, durch den Zauber der Wahrhaftigkeit künstlerisch lebendig geschaffene Bilder erfüllen, wenn er seine Gestaltungskraft so bestimmt und rückhaltslos ausschließlich der Darstellung des von ihm innig Erschauten zuwendet, wie er dieß in der originellen Novelle „die Hochschule der Demuth" that. Ein schöner, vielsagender Titel, welcher nach unserer Empfindung bereits als Motto dem ganzen freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte.

Herr Riehl mußte es leider für vortheilhaft finden, aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande eingenommenen Idyll-Refugium hervorzubrechen, um allerhand kleinlichen, aber boshaften Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgnisse um unsere Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest — auf das Genaueste studirt haben soll, oder ist es ein chronisch wiederkehrender Aerger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponist „für das Haus", was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Gelegentlichkeit, zu Zeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiß ist, er scheint es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalischen Demuth dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmuth loszulassen, welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So bekümmert es ihn neuerdings, daß die Musiker zu viel Fertigkeit auf ihren Instrumenten erlangt haben, und bedauert, daß sie dadurch einen so guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die Cmoll-Symphonie so geschrieben habe, daß man sie im Riehl'schen Idyll herunterzuspielen vermochte, schließlich zu einer so schwierigen Schreibart verleiteten, daß man sich „im Hause" unmöglich mehr mit der Pfeife im Munde dazu an das Pult setzen könnte. Hierbei erläßt er es uns, jene so einfache Cmoll-Symphonie im musikalischen Tabaks-Kollegium uns aufgeführt zu denken, und geleitet uns, sollten wir keine große Erbauung hieran finden, dagegen mit Vorliebe in Bildergallerien und Lesemuseen, wo er vermöge „harmloser" Vergleiche und Analogien uns immer wieder den freundlichen Rath ertheilt, gegen alles Große, in der Kunst — wie gewiß auch im Leben —, möglichst mißtrauisch zu sein.

Für die Musik hat er es auf die Naivetät abgesehen, und muß es bedauern, daß die neueren Komponisten, von Weber an, reflektirte Musik geschrieben haben, in welchem Bedenken er mit dem berühmten Wiener Doktor Hanslick durchaus übereinstimmt. Seiner persönlichen Bedenken hierüber entäußert sich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem bei dem Worte „Reflexion" allein schon die Haut schaudert, da es bis jetzt noch Niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, daß es sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniß handele, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnißweise gegenübersteht; daß somit dem naiven Kunstproduziren ein reflektirendes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als der intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntniß entgegenstellen zu wollen. Doch hält Herr Riehl auf solcher Basis öffentliche Vorträge, und erschreckt dadurch die Gemüther, welche bei „Reflektiren", wenn sie es nicht mit „Resigniren" verwechseln, auf das Nachdenken gerathen zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so allgemein blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu werden pflegt. Nun gar sich denken zu sollen, daß die Musik, die man dem Publikum im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht worden sei, müßte da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck sein kann, eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche mindestens Bedenken erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen immerhin als großes Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes Geheimniß zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion Musik zu Stande gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der deutschen Musik in Folge des Aussterbens der von ihm studirten „Charakterköpfe" ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spaß nachgedacht, wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Aergerniß abhälfe, und — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, daß sie keinem Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und gerieth darauf, daß er im Ernste seines Vorhabens die „Naivetät" vergessen hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Nachfolgern einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

J. Rietz.

Bekanntlich schreibt man mir eine „Richtung" zu, gegen welche z. B. der verstorbene Kapellmeister Rietz in Dresden eingenommen gewesen; worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben.

Die Annahme von der Vortrefflichkeit unserer wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken geräth, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner sein. Beethoven's hundertjähriger Geburtstag wäre geradeweges gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht Einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unserer Taktschläger-Armee. „Streichen! Streichen!" — das ist ihre ultima ratio; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit

W. H. Riehl: VIII, 267. 268. — 268. — 268. — J. Rietz: X, 223. 224. — VIII, 406. 407. 405.

der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältnis. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß"; und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein.

Riga.

Im Herbst 1837 ging ich nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirektors bei dem unter Holtei neu eröffneten Theater anzutreten.

Der etwas geordnetere Zustand, und das wirkliche Ausgehen der Direktion auf mindestens gute Vorstellungen, gaben mir die Absicht ein, für die eben mir zu Gebote stehenden Kräfte etwas zu schreiben. So begann ich bereits die Komposition eines komischen Operntextes, den ich nach einer drolligen Erzählung aus „tausend und einer Nacht", jedoch mit gänzlicher Modernisirung des Stoffes, angefertigt hatte. Schon hatte ich zwei Nummern daraus komponirt, als ich mit Ekel inne ward, daß ich auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen; mit Abscheu ließ ich die Arbeit liegen. Das tägliche Einstudiren und Dirigiren Auber'scher, Adam'scher und Bellini'scher Musik that das Seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir gründlich zu verleiden: Das, was wir unter „Komödiantenwirthschaft" verstehen, that sich vor mir in vollster Breite auf, und ekelte mich plötzlich so heftig an, daß ich Alles bei Seite warf, dem Theater gegenüber mich immer mehr nur auf die bloße Ausübung meiner Dirigentenpflicht beschränkte, vom Umgange mit dem Theaterpersonale immer vollständiger absah, und nach Innen in die Gegend meines Wesens mich zurückzog, wo der sehnsüchtige Drang, den gewohnten Verhältnissen mich zu entreißen, seine stachelnde Nahrung fand. In dieser Zeit lernte ich bereits den Stoff des „fliegenden Holländers" kennen. —

Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte in Bezug auf ein zu fällendes erstes Urtheil über eine neue, ihm vorkommende Kunsterscheinung, brachte mich zu dem Entschluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur ersten Aufführung zu bringen. So verfaßte ich den Entwurf zu einer großen tragischen Oper in fünf Akten: „Rienzi, der letzte der Tribunen"; ich legte ihn von vorn herein so bedeutend an, daß es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Im Sommer 1838 führte ich das Süjet aus; in dieser Zeit studirte ich mit großer Liebe und Begeisterung meinem Opernpersonale Mehül's „Jakob und seine Söhne" ein. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter die Komposition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Akte fertig hatte. Um diese Zeit ging mein Kontrakt mit dem Theater-Direktor zu Ende, und besondere Umstände verleideten es mir, länger in Riga zu bleiben.

Ohne im Geringsten mit ausreichenden Mitteln dazu versehen zu sein, ohne die mindeste Aussicht, ja ohne nur einen bekannten Menschen dort vermuthen zu können, machte ich mich geradesweges von Riga nach Paris auf.

Friedrich Rochlitz.

In der christlichen Vor-Jetztzeit Leipzig's, deren wohl nur sehr wenige meiner geburtsstädtischen Mitbürger sich noch erinnern werden, entschied in letzter Instanz über die Zulassung neuer Kompositionen im sogenannten Gewandhaus-Konzert ein

J. Rietz: VIII, 405. — Riga: I, 16. IV, 318. I, 16. IV, 318. 319. — I, 16. 17. — IV, 321. — Friedrich Rochlitz: X, 400.

würdiger alter Herr, der Hofrath Rochlitz, als Vorstand, der die Sachen genau nahm und ordentlich sich ansah. Ihm war meine Symphonie vorgelegt worden, und ich hatte ihm nun meinen Besuch zu machen: da ich mich ihm persönlich vorstellte, schob der stattliche Mann seine Brille auf und rief: „was ist das? Sie sind ja ein ganz junger Mensch: ich hatte mir einen viel älteren, weil erfahreneren Komponisten erwartet." — Das lautete denn gut: die Symphonie ward angenommen. Mich belehrte — nach bereits fast einem halben Jahrhundert — das Befassen mit diesem meinem Jugendwerke über den charakteristischen Gang in der Ausbildung einer wirklich produktiven Begabung zum Gewinn wirklicher Selbständigkeit. Von großen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, daß sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: anders treffen wir es beim Musiker an. Während der Dichter, was er wahrhaftig erschaut, sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken kann, ist die Musik eine wahrhaft künstliche Kunst, die nach ihrem Formenwesen zu erlernen, und in welcher bewußte Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenster Empfindung, erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen ist. Wenn der Musikjünger genügende Zeit in vermeintlicher melodischer Produktion gefaselt hat, beängstigt und beschämt es ihn wohl endlich, gewahr zu werden, daß er eben nur seinen Lieblingsvorbildern bisher nachlallte: ihn verlangt es nach Selbständigkeit, und diese gewinnt er sich nur durch erlangte Meisterschaft in der Beherrschung der Form. Nun wird der vorzeitige Melodist Kontrapunktist; jetzt hat er es nicht mehr mit Melodien, sondern mit Themen und ihrer Verarbeitung zu thun; ihm wird es zur Lust, darin auszuschweifen, in Engführungen, Uebereinanderstellungen zweier, dreier Themen bis zur Erschöpfung jeder erdenklichen Möglichkeit zu schwelgen. Wie weit ich es zu jener Zeit darin gebracht, ohne dabei doch die drastisch feste Formenfassung meiner großen symphonistischen Vorbilder, Mozart's und besonders Beethoven's, aus den Augen und dem Bewußtsein zu verlieren, dieß erstaunte eben den trefflichen Hofrath Rochlitz, als er den neunzehnjährigen Jüngling als den Verfasser jener Symphonie vor sich gewahrte.

Daß ich nun aber das Symphonieschreiben aufgab, hatte wohl seinen ernstlichen Grund.

G. H. Roger (S. 114).

(Brieflich, Oct. 1852.) Gegen eine Uebersetzung des Tannhäuser ins Französische hätte ich nicht viel einzuwenden, besonders aus dem Grunde, daß ich mir in Roger den besten Tannhäuser erwarten könnte, den ich wüßte. Roger würde, wie ich ihn kenne, der einzige Sänger sein, der mir den Tannhäuser zu Dank lieferte: er hat das Zeug dazu, und versteht auch deutsch. — (Juni 1854). Schon lange — du weißt — hatte ich Roger im Sinn: wenn er die Aufgabe wirklich genau kennen gelernt hat und sie mit Liebe sich stellen will, so zweifle ich nicht, daß er der erste Tannhäuser ist, der ganz meiner Intention genügt.

Rossini (S. 121).

Mit dem genialsten Leichtsinn, der allein dieß erreichen konnte, riß Rossini alle Ueberreste der älteren italienischen Schule nieder, welche ja eben schon zum mageren

Friedrich Rochlitz: X, 400. 402. 403. 404. — 404. — G. H. Roger: B. I, 191. III, 228. II, 31. — Rossini: I, 204.

Gerippe der bloßen Formen verdorrt war. — Rossini soll einst seinen Lehrmeister gefragt haben, ob er zum Opernkomponiren die Erlernung des Kontrapunktes nöthig habe? Da dieser, mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper, die Frage verneinte, stand der Schüler gern ab. — Eine wahre Studie für das erfolgreiche Eingehen auf das durch die Umstände Gegebene bietet die Geschichte der Entstehung aller italienischen Opern, namentlich auch Rossini's. — Wenn Rossini selbst in einer Unterredung, welche ich vor zwölf Jahren (1860) mit ihm hatte, eine weichliche Versunkenheit des Kunstgeschmackes seiner Landsleute als den Grund auch seines Verhaltens beim musikalischen Produziren anklagte, so war damit doch nie ein Urtheil ausgesprochen, aus welchem auf eine Unempfindlichkeit der Italiener für das Edle, wenn es ihnen geboten würde, zu schließen gewesen wäre. — Rossini's wohllüstig freudiger Gesang flatterte in der Welt herum, und seine Vorzüge, Leichtigkeit, Frische und Ueppigkeit der Form, fanden zumal bei den Franzosen Konsistenz. — Ich mußte i. J. 1841 erfahren, daß es in einer Pariser musikalischen Zeitung unmöglich war, Rossini zum Vortheile Auber's zu kritisiren. — Seit den denkwürdigen Tagen des Wiener Kongresses haben die Fürsten Deutschlands es für ihre gemeinsame Aufgabe erachtet, in ihren Residenzen das Theater unter ihre unmittelbare Obhut zu stellen: die materielle Seite der Kunst ist dabei aber einzig gediehen. Den Erben Goethe's und Schiller's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wien's und Berlin's, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen. — Die (deutschen) Kritiker riefen dem Publikum zu: „Wendet euch ab von den verführerischen Sirenenklängen Rossini's, verschließt euer Ohr seinem leichten Melodieengetändel!" und das Publikum hörte dennoch mit Vergnügen diese Melodieen. — Seit Rossini hatte sich der Komponist nur nach der frivolen Seite hin entwickelt und nur von der absoluten Melodie gelebt. Auf Rossini ward viel geschimpft: doch war es nur seine Originalität was uns ärgerte; denn sobald das Spohr'sche Violinsolo für die Eleganz des „Cantabile" erschöpft war, drängten sich (ganz wie von selbst) die Rossini'schen Marsch- und Ballet-Rhythmen und Melismen in das erfrischende Allegro ein: immer nichts wie lauter „Melodie". — Wenn nur immer Rossini's zu haben wären! Ich fürchte aber, sie sind ausgegangen.

(Tankredi.) Die Melodie Rossini's bedingte den Charakter der Dichtung des „Tankredi" ganz ebenso, als Weber's Melodie die Dichtung des Kind'schen „Freischützen", und Weber war hier nichts anderes, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was jener frivol und sinnlich. — (Belagerung von Korinth.) Die Pariser Große Oper erschien uns, Alles in Allem, mehr italienisch als französisch, wie denn auch neuerdings die von dem gleichen Institute uns zukommende „Belagerung von Korinth" Rossini's zu sagen schien, daß dieses seriöse lyrische Theater Frankreichs wohl immer dem Ausländer, heiße dieser nun Gluck oder Piccini, oder neuerer Zeit Spontini oder sogar Rossini, angehören sollte. Hier herrschte Steife und Frost; in das Volk drang nichts davon. — (Moses.) Rossini treibt uns in seiner Opera seria (Semiramis, Moses u. A.) mit der unbehilflich breiten, altmodisch italienischen Quadrat-Struktur seiner Musik zur Verzweiflung. — Die Sänger des Freischütz in der Pariser großen Oper (1841) glaubten Norma oder Moses vortragen zu müssen; überall brachten sie Portamento's, Zitternüancen und dergleichen edle Sachen an. —

Rossini: I, 204. VII, 133. X, 130. IX, 342. 343. I, 104. IX, 54. II, 312. VII, VIII, 58. VII, 155. III, 353. X, 215. 227. — III, 324. IX, 57. 56. I, 287.

(**Semiramis.**) So schablonenhaft die italienische Opernkompositions-Manier erscheint, habe ich doch immer noch gefunden, daß Alles auch hier eine richtigere Wirkung macht, wenn der Text verstanden wird, als wenn dieß nicht der Fall ist. Nur für die Rossini'sche „Semiramis" durfte auch diese Kenntniß mir nichts helfen. — (**Der Barbier von Sevilla.**) Erst in einem Vorstadt-Theater von Turin, also in Italien, habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsere Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohlthuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann.

(**Wilhelm Tell.**) Ein Stück, wo doch auch Jäger, Hirten und andere, dem Landleben angehörige schöne Dinge vorkommen. — Dort im schönen, vielbesudelten Lande Italien, dessen musikalisches Fett Rossini so vornehm behaglich für die vermagerte Kunstwelt abgeschöpft hatte, saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksmelodieen-Jäger zu. Einer von ihnen war ein guter Reiter: dieser ritt jetzt wie besessen durch allen Fisch- und Gemüsekram des Marktes von Neapel hindurch, daß Geschnatter und Geflucke ihm nachfolgte, drohende Fäuste sich gegen ihn erhoben und ihm mit Blitzesschnelle der Instinkt von einer prachtvollen Fischer- und Gemüsehändler-Revolution in die Nase fuhr. Der Reiter ritt heim, stieg vom Roß, machte Rossini ein ungemein verbindliches Kompliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapost nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts Anderes als die „Stumme von Portici". Rossini schaute dem prächtigen Spektakel aus der Ferne zu, und als er nach Paris reiste, hielt er es für gut, unter den schneeigen Alpen der Schweiz ein wenig zu rasten, und wohl darauf hinzuhorchen, wie die gesunden kecken Burschen dort mit ihren Bergen und Kühen sich musikalisch zu unterhalten pflegten. In Paris angekommen, machte er Auber sein verbindlichstes Kompliment (er wußte wohl, warum?), und stellte der Welt mit vieler Vaterfreude sein jüngstes Kind vor, das er mit glücklicher Eingebung „**Wilhelm Tell**" getauft hatte. Die „Stumme von Portici" und „Wilhelm Tell" wurden nun die beiden Axen, um die sich fortan die ganze spekulative Opernmusikwelt bewegte. Ein neues Geheimniß war gefunden, den halbverwesten Leib der Oper zu galvanisiren.

Den „Tell" hatte man in Paris zu einem Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte diesen in Musik gesetzt. Es frug sich zwar, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen „Tell" als übersetzte französische Oper zu bieten? Wer ein- für allemal aufgeklärt werden wollte über die unausfüllbare Kluft, welche den deutschen vom französischen Geiste trennt, hatte dieß auf das Bestimmteste aus einem Vergleiche dieses Operntextes mit dem Schiller'schen Drama, dem zur höchsten Popularität in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden dieß auch, und fühlten die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der nimmt man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Balletmusik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzertanstalten, dicht neben der

Rossini: X, 204. VIII, 397. — I, 271. III, 327. 328. — VIII, 116.

Beethoven'schen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotischer als im Schiller'schen „Tell": „esclavage" und „liberté" machten in der Musik enormen Effekt. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponiren: man konnte wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen „Tell" eigentlich vergessen. Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, ist der „Tell" ein klassisches Ereigniß in unserem Opernrepertoire geworden. — Und es ging, und sank und versank.

(Tell-Ouvertüre.) Sehr bewundert wird die Ouvertüre zu „Guillaume Tell" von Rossini, offenbar, weil das Publikum hier sehr amüsirt wird, und wohl auch originelle Erfindung unleugbar sich bewährt: eine wahrhaft künstlerische Idee ist aber da nicht mehr vorhanden, wo man hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als ihrer Gefälligkeit willen, zusammenlas und sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied anreihte. Der Geschichte der Kunst gehören solche Erscheinungen nicht mehr an, wohl aber der der theatralischen Gefallsucht. —

Als Rossini die Oper mit sich für fertig hielt, täuschte er sich darüber, daß aus allen bisherigen Richtungen der Oper nicht eine Karrikatur zusammengesetzt werden könnte, die nicht nur von der Oeffentlichkeit, sondern auch von kunstkritischen Köpfen als eine neue und wesentliche Gestalt der Oper aufgenommen sein dürfte; denn er wußte zur Zeit seiner Blüthe noch nicht, daß es den Bankiers, für die er bis dahin Musik gemacht hatte, einmal einfallen würde, selbst auch zu komponiren. O wie ärgerte er sich, der sonst so leichtsinnige Meister, wie ward er bös und übelgelaunt, sich, wenn auch nicht an Genialität, doch in der Geschicklichkeit der Ausbeutung der öffentlichen Kunstnichtswürdigkeit übertroffen zu sehen! O wie war er der „dissoluto punito", die ausgestochene Courtisane, und von welchem ingrimmigen Verdrusse ob dieser Schmach war er erfüllt, als er dem Pariser Operndirektor, der ihn bei augenblicklich eingetretener Windstille einlud, den Parisern wieder Etwas vorzublasen, antwortete, er würde nicht eher zurückkommen, als bis dort „die Juden mit ihrem Sabbath fertig wären!" — Er mußte erkennen, daß, so lange Gottes Weisheit die Welt regiert, Alles seine Strafe findet, selbst die Aufrichtigkeit, mit der er den Leuten gesagt hatte, was an der Oper wäre, — und ward, um wohlverdiente Buße zu tragen, Fischhändler und Kirchenkomponist. —

Ich glaube, daß die allermeisten unserer populär gewordenen Schauspielschreiber und Opernkomponisten mit vollem Bewußtsein auf nichts Anderes ausgegangen sind, als die Welt zu täuschen, um ihr zu schmeicheln: daß dieß mit Talent, ja mit Zügen von Genialität geschehen konnte, sollte uns immer wieder nur zu genauerer Besinnung über den Charakter des Publikums veranlassen, durch dessen ernstliches Erkanntwerden wir gewiß zu einem weit schonenderen Urtheil über die ihm zu dienen Beflissenen angeleitet würden, als andererseits der intensive Werth ihrer Arbeiten es uns gestattet. An einem eminenten Beispiele glaube ich bereits einmal auf das hier vorliegende Problem deutlich hingewiesen zu haben, als ich die Mittheilung meiner „Erinnerungen an Rossini" mit dem Urtheile beschloß, daß der geringe intensive Werth seiner Werke,

Rossini: VIII, 116. — I, 248. 249. — — III, 316. 317. — — X, 105.

nicht seiner Begabung, sondern lediglich seinem Publikum, sowie dem Charakter seiner Zeitumgebung (man denke an den Wiener Kongreß!) in Rechnung zu bringen sei. An einer Abschätzung des Werthes gerade Rossini's wird es uns jetzt auch recht deutlich aufgehen, was eigentlich das Schlechte in der Kunst ist. Unmöglich kann Rossini unter die schlechten, ganz gewiß auch nicht unter die mittelmäßigen Komponisten gezählt werden; da wir ihn jedenfalls aber auch nicht unseren deutschen Kunstheroen, unserem Mozart und Beethoven zugesellen können, so bleibt hier ein fast kaum zu bestimmendes Werth-Phänomen übrig, vielleicht dasselbe, was in jenem indischen Weisheitsspruche so geistvoll negativ bezeichnet wird, wenn er nicht das „Schlechte", sondern das „Mittelmäßige" schlecht nennt.

Rubini (S. 126).

(Zu S. 127: Rubini als Don Ottavio im „Don Juan"). Und wahrlich hatte ich mein rechtes Bedauern mit dem so unerhört gefeierten Rubini, dem Wunder aller Tenöre, der auch seinerseits recht verdrießlich an sein Mozart-Pensum ging. Da kam er, der nüchterne, solide Mann, von der göttlichen „Donna Anna" leidenschaftlich am Arme herbeigezogen, und stand mit betrübter Gemüthsruhe an der Leiche des verhofften Schwiegervaters, der ihm nun seinen Segen zur glücklichen Ehe nicht geben sollte. Einige behaupteten, Rubini sei ein Schneider gewesen, und sähe auch noch so aus; ich hätte ihm dann aber mehr Gelenkigkeit zugetraut: wo er stand, da stand er, und bewegte sich nicht weiter; denn er konnte auch singen, ohne eine Miene zu verziehen; selbst die Hand brachte er nur äußerst selten nach der Stelle des Herzens. Dießmal berührte ihn nun der Gesang vollends gar nicht; seine ziemlich gealterte Stimme mochte er füglich zu etwas Besserem aufsparen, als seiner Geliebten hier tausendmal gehörte Trostworte zuzurufen. Ich verstand dieß, fand den Mann vernünftig, und da es durch die ganze Oper, sobald „Don Ottavio" dabei war, mit ihm so fortging, so vermeinte ich endlich, nun sei es aus, und frug mich immer dringender nach dem Sinne, dem Zwecke dieses sonderbaren abstinenzvollen Theaterabendes. Da regte es sich unversehens: Unruhe, Rücken, Winke, Fächerspiel, allerhand Anzeichen der plötzlich eingetretenen gespannten Erwartung eines gebildeten Publikums. „Ottavio" war allein auf der Bühne zurückgeblieben; ich glaubte, er wollte etwas annonciren, weil er hart an den Souffleurkasten vortrat: aber da blieb er stehen, und hörte ohne eine Miene zu verziehen dem Orchestervorspiele zu seiner Bdur-Arie zu. Dieses Ritornell schien länger als sonst zu dauern; doch war dieß nur eine Täuschung: denn der Sänger lispelte die ersten zehn Takte des Gesanges nur so vollständig unhörbar, daß ich, als ich dahinterkam, daß er sich dennoch den Anschein des Singens gab, wirklich glaubte, der behagliche Mann mache Spaß. Doch blieben die Mienen des Publikums ernst; es wußte was vorging; denn auf dem eilften Gesangstakte ließ Rubini die Note F mit so plötzlicher Vehemenz anschwellen, daß die kleine zurückleitende Passage wie ein Donnerkeil herausfuhr, um mit dem zwölften Takte sogleich wieder im unhörbarsten Gesäusel zu verschwinden. Ich wollte laut lachen, aber Alles war wieder todtenstill: ein gedämpft spielendes Orchester, ein unhörbar singender Tenorist; mir trat der Schweiß auf die Stirn. Etwas Monstruöses schien sich vorzubereiten: und wahrlich sollte auf das Unhörbare jetzt das Unerhörte folgen. Es

Rossini: X, 105. 106. — Rubini: I, 219. 220.

kam zum siebenzehnten Takte des Gesanges: jetzt hat der Sänger drei Takte lang das F auszuhalten. Was ist mit einem F viel zu machen? Rubini wird erst göttlich auf dem B: darauf muß er kommen, wenn ein Abend in der italienischen Oper Sinn haben soll. Wie nun der Trambolin-Springer zur Vorbereitung auf dem Schwungbrette sich wiegt, so stellt sich „Don Ottavio" auf sein dreiaktiges F, schwillt zwei Takte lang vorsichtig, doch unwiderstehlich an, nimmt nun aber auf dem dritten Takte den Violinen den Triller auf dem A weg, schlägt ihn selbst mit wachsender Vehemenz, sitzt mit dem vierten Takte hoch oben auf dem B, als ob es gar nichts wäre, und stürzt sich mit einer brillanten Roulade vor aller Augen wieder in das Lautlose hinab. Nun war es aus: jetzt konnte geschehen, was da wollte. Alle Dämonen waren entfesselt, und zwar nicht, wie am Schlusse der Oper auf der Bühne, sondern im Publikum. Das Räthsel war gelöst: um dieses Kunststück zu hören, hatte man sich versammelt, ertrug zwei Stunden über die vollständige Absenz aller gewohnten Opern-delikatessen, verzieh der Grisi und Lablache, daß sie es mit dieser Musik ernstlich nähmen, und fühlte sich nun selig belohnt durch das Glücken dieses einen wunderbaren Momentes, wo Rubini auf das B sprang!

V. Scheffel.

Mit der Ausübung der „ars poetica" kam der Witz in unsere Dichtung: die alte Lehrsentenz ward zum Epigramm, und hier fand der künstlerische Vers, wie heut zu Tage durch wirklich sinnvolle Reime, eine glückliche Anwendung. Wirklich kann man nicht finden, daß die Beseitigung dieser Verskünstlichkeit (des Reimes) unsere „Dichter" geistreicher gemacht hat: würde sie z. B. auf den „Trompeter von Säckingen" verwendet worden sein, so dürfte dieses Epos allerdings keine sechzig Auflagen erlebt haben, dennoch aber wohl etwas schicklicher zu lesen sein; wogegen selbst die Bänkelsänger-Reime H. Heine's immer noch einiges Vergnügen gewähren.

Wie es mit „epischen Dichtungen" steht, ist auch schwierig zu ermessen: es kommt viel davon auf den Markt, wird auch von solchen Komponisten, die in der Oper noch ein Haar finden, für unsere Abonnements-Konzerte in Musik gesetzt, — was leider mit dem „Trompeter von Säckingen" bisher für unmöglich befunden werden mußte! — Wenn ich die vox populi hochstellte, so kann ich doch nicht das heut zu Tage „populär" Gewordene als Produkt des „deus" jener „vox" anerkennen. Was sagen mir die sechzig Auflagen des „Trompeter von Säckingen"? Was die 400,000 Abonnenten der „Gartenlaube"?

Joh. Schenk.

Der Deutsche hatte die italienische „Oper" vollständig sich fern zu halten, und dagegen einzig das Singspiel auszubilden. In Wien, wo alle Volksstücke ihren Ursprung hatten, gedieh denn auch das volksthümliche Singspiel am besten. Die Süjets der Texte waren aus dem Volksleben genommen; sie waren meist komischen Inhaltes, voll derben und natürlichen Witzes. Der Komponist beschränkte sich dabei zwar

Rubini: I, 220. 221. — V. Scheffel: X, 193. 194. — 186. 108. — Joh. Schenk: IX, 248. I, 201. 200.

meistens nur auf Lieder und Arietten; dennoch traf man darunter schon manches charakteristische Musikstück, wie z. B. in dem vortrefflichen „Dorfbarbier", das wohl geeignet war, bei größerer Ausdehnung mit der Zeit das Genre bedeutender zu machen, während es bei seiner Verschmelzung mit der größeren Opernmusik endlich völlig untergehen mußte. — Das Entscheidendste geschah, indem sich Mozart selbst dieser volksthümlichen Richtung des deutschen Singspiels anschloß und auf deren Grundlage die „Zauberflöte" komponirte.

Schikaneder.

Ein Wiener Vorstadttheater mit dessen auf den Geschmack seines Publikums spekulirendem Theaterdirektor liefert dem größesten Musiker seiner Zeit den Text zu einem Effektstück, um sich durch dessen Mitarbeiterschaft vor dem Bankerott zu retten; Mozart schreibt dazu eine Musik von ewiger Schönheit. Aber diese Schönheit ist unlösbar dem Werke jenes Theaterdirektors einverleibt.

Schiller (S. 132).

(Die deutsche Muse.) Von der, in der Geschichte beispiellosen, Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste singt Schiller: „Kein augustisch Alter blühte, keines Medicäers Güte lächelte der deutschen Kunst; sie ward nicht gepflegt vom Ruhme, sie entfaltete die Blume nicht am Strahl der Fürstengunst." Wollen wir diesen so sprechenden Reimen des großen Dichters noch beifügen, daß bei der Wiedergeburt der deutschen Kunst von einer Zeit die Rede ist, wo andererseits — nach der unerhörten Zertrümmerung aller bürgerlichen Kultur — ohne seine Fürstenhäuser das deutsche Volk kaum noch zu erkennen war, und daß diese fürstlichen Höfe, in welchen einzig die Macht, ja die Existenz der deutschen Nation sich aussprach, mit fast skrupulöser Gewissenhaftigkeit sich als dürftige Nachbildungen des französischen Königshofes gebärdeten, so erhalten wir einen allerdings zu ernstem Nachdenken herausfordernden Kommentar der Schiller'schen Strophe.

(Deutscher Genius.) „Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit! Beides gelang Dir; doch nie glückte der gallische Sprung!" So ruft Schiller dem deutschen Genius zu.

(Der Kampf mit dem Drachen.) Dein eig'nes Lied in Krieg und Fried' wirst du, mein herrlich Volk, dir finden, mög' drob' auch mancher Dichterruhm verschwinden! Das Lied, blick' ich auf deine Thaten hin, aus ihrem Werthe ahn' ich ich seinen Sinn: fast klingt's wie: „Muth zeigt auch der Mameluck", dem folgt: „Gehorsam ist des Christen Schmuck". (An das deutsche Heer vor Paris. Januar 1871.)

(An die Künstler.) Dieses ist mehr oder weniger ein didaktisches Gedicht: der Philosoph, der endlich sich wieder der Kunst zuwendet, und dieß mit möglichster Emphase des Entschlusses thut, spricht zu uns. Schiller, wie er leibt und lebt! (Brieflich an Liszt, in Anlaß der Liszt'schen Komposition des Gedichtes.) — Gewiß ist es, daß, wenn nach Schiller's Ausspruche, die Kunst nur durch die Künstler gefallen sein soll, sie jedenfalls nur durch die Künstler emporgerichtet werden kann, nicht aber durch

Joh. Schenk: I, 200. 201. — Schikaneder: X, 133. — Schiller: VIII, 45. — 99. — IX, 2. 3. — B. II, 13. IX, 187.

Diejenigen, durch deren Gefallen an der Kunst diese entehrt worden ist. Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler aber auch von außen her behilflich zu sein, dieß wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters.

(An die Freude.) Beethoven's Freude=Melodie ist nicht auf oder durch die Verse des Dichters erfunden, sondern nur im Hinblick auf Schiller's Gedicht, in der Anregung durch seinen allgemeinen Inhalt verfaßt; — ganz ersichtlich ist es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schiller's, sogar mit wenigem Geschicke, nothdürftig erst untergelegt sind, denn ganz für sich, nur von Instrumenten vorgetragen, hat diese Melodie zuerst sich in voller Breite vor uns entwickelt, und uns dort mit der namenlosen Rührung der Freude an dem gewonnenen Paradiese erfüllt. (Beethoven: „Ich habe mich endlich entschlossen, die schöne Hymne unseres Schiller's „an die Freude" zu benützen; es ist dieß jedenfalls eine edle und erhebende Dichtung, wenn auch weit entfernt davon, das auszusprechen, was allerdings in diesem Falle keine Verse der Welt ausdrücken können." Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.)

(Prolog zum Wallenstein.) Schiller sagt: „ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst." Vielleicht kann man aber von mir sagen, daß ich die Kunst schon besonders ernst genommen habe, und dieß mich befähigen dürfte, auch für die Beurtheilung des Lebens unschwer die rechte Stimmung zu finden. — Ich verlangte (in meinen Kunstschriften v. 1849 bis 51) meine ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu sehen, wofür mir denn das griechische Leben, wie es unserer Anschauung vorliegt, als Modell dienen mußte.

Julian Schmidt.

Der Litterar=Historiker Julian Schmidt bezeichnete meine Dichtung vom „Ring des Nibelungen" gelegentlich als „altfränkisches Zeug", was uns die dreieckigen Hüte und sonstigen Trachten unserer Bauern zurückrufen mußte. — Das Schlechte, weil Nichtige, ist das Element unserer ganzen „modernen" (sogenannten belletristischen) Litteratur geworden. Die Verfasser unserer zahlreichen Litteraturgeschichten scheinen sich hierauf besinnen zu wollen, wobei sie auf allerhand sonderbare Einfälle gerathen, wie z. B., daß wir jetzt nichts Gutes mehr hervorbrächten, weil Goethe und Schiller uns auf Abwege geführt hätten, von denen uns wieder abzuleiten unsere feuilletonistische Straßenjugend etwa berufen sein müsse. Wer so etwas mit großer Ignoranz, aber gehöriger Schamlosigkeit bis in sein sechzigstes Jahr als biederes Handwerk betreibt, dem besorgt der Kulturminister eine Pension. Kein Wunder nun, daß diesen Männern der gedruckten deutschen Intelligenz das eigentlich Gute, das Werk des Genie's, ungemein verhaßt ist, schon weil es sie so sehr stört; und wie leicht fällt es ihnen, für diesen Haß sich Theilnehmer zu verschaffen: das ganze lesende Publikum, ja — die ganze, durch das Zeitungslesen heruntergebrachte Nation selber, steht rüstig ihnen zur Seite.

Friedrich Schneider.

Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozart'schen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister,

Schiller: IX, 187. — III, 389. IX, 123. I, 138. 139. — VIII, 7. 9. — Julian Schmidt! VI, 373. X, 94. — Friedrich Schneider: VIII, 328.

stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Orte), sicher, streng, despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt.

Schopenhauer (S. 147).

(Schopenhauer über den Instinkt.) Dem an sich so unbegreiflichen Phänomene des thierischen Instinktes wendet ein vorzüglich tiefsinniger und scharfblickender Philosoph der letzten Vergangenheit eine ungemein anregende Beleuchtung zu. Die erstaunliche Zweckmäßigkeit in den Verrichtungen der Insekten, von denen uns die Bienen und Ameisen für die gemeine Beobachtung am nächsten liegen, ist bekanntlich nicht in der Weise erklärlich, wie die Zweckmäßigkeit bei ähnlichen gemeinschaftlichen Verrichtungen der Menschen zu begreifen ist; wir können nämlich unmöglich annehmen, daß, wie es bei den Menschen der Fall ist, hier diese Verrichtungen von einer wirklichen, den Individuen inwohnenden Erkenntniß ihrer Zweckmäßigkeit, ja nur ihres Zweckes, geleitet würden. Zur Erklärung des ungemeinen, ja selbst aufopferungsvollen Eifers, sowie der sinnreichen Art, mit welchen solche Thiere z. B. für ihre Eier sorgen, deren Zweck und zukünftige Bestimmung sie unmöglich aus Erfahrung und Beobachtung kennen, schließt unser Philosoph auf einen Wahn, der dem so äußerst dürftigen individuellen Erkenntnißvermögen des Thieres hierbei einen Zweck vorspiegelt, welchen es für die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Individuum, sondern der Gattung angehört. Der Egoismus des Individuums wird mit Recht hierbei als so unbesieglich stark angenommen, daß Verrichtungen, welche nur der Gattung, als den kommenden Geschlechtern, zu Nutzen sind, demnach die Erhaltung der Gattung, und zwar auf Kosten des eben jetzt in Anspruch zu nehmenden, der Vergänglichkeit geweihten Individuums bezwecken, nimmermehr von diesem mit Mühe und Selbstaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet würde, hierdurch einem eigenen Zwecke zu dienen; ja, dieser vorgespiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, die durch seine Erreichung zu gewinnende Befriedigung stärker und vollkommener erscheinen, als der gewöhnliche rein individuelle Zweck der Befriedigung des Hungers u. s. w., weil, wie wir sehen, dieser auf das Eifrigste jenem aufgeopfert wird. Als den Erreger und Bildner dieses Wahnes bezeichnet unser Philosoph eben den Geist der Gattung selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte Erkenntnißvermögen des Individuums eintritt, da ohne seine Einwirkung das Individuum, in seiner beschränkten egoistischen Selbstsorge, seinem eigenen einzelnen Bestehen zu Liebe willig die Gattung aufopfern würde.

Die Natur will, sieht aber nicht. Hätte sie voraussehen können, wie dieß Schopenhauer so anschaulich als Beispiel vorführt, daß der Mensch einmal künstlich Feuer und Licht hervorbringen würde, so hätte sie den armen Insekten und sonstigen Animalien, welche in unser Licht sich stürzen und verbrennen, einen sicheren Instinkt gegen diese Gefahr verliehen. Als sie dem Deutschen seine besonderen Anlagen und hierdurch seine Bestimmung einbildete, konnte sie nicht voraussehen, daß einmal das Zeitungslesen erfunden würde. Im Uebermaaß ihrer Zuneigung gab sie ihm aber soviel Erfindungssinn, daß er selbst sein Unglück sich durch die Erfindung der Buchdruckerkunst bereitete. Künstliches Feuer, wie künstlicher Buchdruck, sind an und für sich nicht unwohlthätig; nur den Deutschen sollte wenigstens der letztere in zunehmende

Friedrich Schneider: VIII, 328. — Schopenhauer: VIII, 16. 17. — X, 175. 176.

Verwirrung bringen. Ich glaube hier (im Zeitungslesen) das ärgste Gift für unsere geistigen sozialen Zustände erkennen zu müssen.

(Zu S. 148: Der Wille bildet sich den Intellekt als Organ zunächst zur Erfassung der Außendinge, mit dem Zwecke, diese zur Befriedigung des Lebensbedürfnisses je nach Kraft und Vermögen zu verwenden.) Natura non facit saltus. — Das Organ zur endlichen Erkenntniß seiner selbst, als Ding an sich, gelang auch durch den menschlichen Organismus nicht auf den ersten Ansatz; als Medium daher erst der Intellekt zur Erhaltung eines Individuums. Hierin vielleicht der Grund der Individualität überhaupt, die — wie sie nur für den Intellekt vorhanden ist, auch an sich nur zum Zweck der Hervorbringung des Intellektes da. Mit diesem Organ nun sucht der Wille durch Steigerung und abnorme Anstrengungen, bis zur Erkenntniß der Idee der Gattung und endlich seiner selbst zu gelangen, was schließlich ihn ans Ziel bringt, und worauf er eben nicht mehr will, weil er nichts andres wollte, als was er nun erreicht. — Der Konflikt und die Selbstentzweiung, in der er sich durch den Intellekt des Individuums erkennen muß, ist eben die moralische Stufe für jene Steigerung, weil er nun erst sich elend — sündhaft fühlt. —

Das was sich im Individuum äußert, und sich uns als Wille zu erkennen giebt, ist seinem Charakter nach eben durch die Erkenntnißweise seines Intellektes bestimmt. Das Ding an sich äußert sich daher in ihr eben nicht rein, sondern durch die Erkenntnißart seines Intellektes befangen, als individueller Wille, der sich, gerade — im principio individuationis befangen — als Wille zum Leben gebahrt, weil er diese seine gebrochene flüchtige Erscheinung eben überall — durch sein eigenes Widerspiel — bedroht und geschmälert fühlt. Was dieß Ding an sich aber in reinerer Potenz ist, zeigt sich erst in der genialen Anschauung, wo eben der Irrthum der Individualität beseitigt wird, und reine Erkenntniß eintritt; da sehen wir denn, daß dieser Wille etwas andres ist, als nur Wille zum Leben, nämlich der Wille zu erkennen, d. h. sich selbst zu erkennen. Deßhalb die hohe, entzückende, beseligende Befriedigung. Sonach ist der Intellekt, was er sein **kann**, und dem Willen gemäß auch sein soll, erst im **Genie**. Die große Wonne des Momentes der genialen Anschauung kommt doch eben von dem endlichen Gelingen her, sich als Gattung selbst zu sehen und zu erkennen; dieß ist es so vorherrschend, daß das moralische Mitleid dabei ganz schweigt: der erschütterndste Anblick, die grauenhafteste Erkenntniß berührt uns nur so weit, als sie eben Anschauung der Gattung durch sich selbst, Ueberwindung der persönlich bewußten Anschauung, ist; wir rufen uns da in begeisterter Herausgerissenheit zu: „ja, das bin ich" (Gattung, Idee). — Von hier aus Rückfall in die gemeine Anschauungsweise den individuellen Lebensbedürfnissen gegenüber. Rückschlag auf die Moral, bis zur ethischen Genialität — Mitleid — Liebe —: mehr instinktiv als intellektual.

(Metaphysik der Geschlechtsliebe. Bruchstück eines Briefes an Schopenhauer.) „Endlich hat jedes Jahr auch einen oder den andern Fall von gemeinschaftlichem Selbstmord eines liebenden, aber durch äußere Umstände verhinderten Paares aufzuweisen; wobei mir inzwischen unerklärlich bleibt, wie die, welche gegenseitiger Liebe gewiß, im Genusse dieser die höchste Seligkeit zu finden erwarten, nicht lieber durch die äußersten Schritte sich allen Verhältnissen entziehen und jedes Ungemach erdulden,

Schopenhauer: X, 176. 177. — — E. 111. — 112. 113. — — B. Bl. 86, 101.

als daß sie mit dem Leben ein Glück aufgeben, über welches hinaus ihnen kein größeres denkbar ist." —

Es reizt mich anzunehmen, daß Sie hiervon wirklich keine Erklärung gefunden hätten, weil es mir schmeichelt an einen solchen Punkt anzuknüpfen, um Ihnen eine Anschauung mitzutheilen, in der sich mir selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg, zur Selbsterkenntniß und Selbstverneinung des Willens, und zwar nicht eben nur des individuellen Willens, darstellt. Sie einzig geben mir das Material der Begriffe, durch die meine Anschauung auf philosophischem Wege mittheilbar wird, und versuche ich mich darüber deutlich zu machen, so geschieht es nur im Vertrauen auf das durch Sie Erlernte. Sehen Sie es auch meiner Ungeübtheit, vielleicht auch Unbegabtheit zur Dialektik nach, wenn ich nur auf Umwegen, und namentlich erst durch Darstellung der vollkommensten und höchsten Erscheinung der von mir gemeinten Willensentscheidung, zur Erklärung des von Ihnen angezogenen Falles gelange, den ich eben nur als einen unvollkommenen und niederen Grad Jener verstehen kann. (Fortsetzung fehlt.)

(Die Göttlichkeit Jesu im Lichte einer Hypothese Schopenhauer's.) Das Blut des Heilands, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend, — wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in Dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewußtem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieser, des bewußten Leidens fähigen, Gattung erreicht sie selbst ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des rastlos sich selbst widerstreitenden Willens. Der unerforschliche Urgrund dieses Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweisen ist, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo er als Wollen der Erlösung göttlich erscheint. Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weißen Race die Fähigkeit des bewußten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewußt wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquell derselben, sich ergießt. — Für die Entstehung des natürlichen Menschen stellt unser Schopenhauer gelegentlich eine Hypothese von fast überzeugender Eindringlichkeit auf, indem er auf das physische Gesetz des Anwachsens der Kraft durch Kompression zurückgeht, aus welchem nach abnormen Sterblichkeitsphasen ungewöhnlich häufig erfolgende Zwillingsgeburten erklärt werden, gleichsam als Hervorbringung der gegen den, das ganze Geschlecht bedrohenden Vernichtungsdruck, sich doppelt anstrengenden Lebenskraft; was nun unseren Philosophen auf die Annahme hinleitet, daß die animalische Produktionskraft, in Folge eines bestimmten Geschlechtern noch eigenen Mangels ihrer Organisation, durch ihr antagonistische Kräfte bis zur Vernichtung bedroht, in einem Paare zu so abnormer Anstrengung gesteigert worden sei, daß dem mütterlichen Schooße dieses Mal nicht nur ein höher organisirtes Individuum, sondern in diesem eine neue Spezies entsprossen wäre. Das Blut in den Adern des Erlösers dürfte so der äußersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des in seinen edelsten Racen vorliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen

B. Bl. 1886, 101. — — X, 358. 359. 360.

sein. — Wollen wir uns hiermit als an der äußersten Grenze einer zwischen Physik und Metaphysik schwankenden Spekulation angekommen betrachten und wohl vor dem Weiterbeschreiten dieses Weges hüten, der, namentlich unter Anleitung des alten Testamentes, manchen unserer tüchtigsten Köpfe zu den thörigsten Ausbildungen verleitet hat, so können wir doch der soeben berührten Hypothese im Betreff seines Blutes noch eine zweite, allerwichtigste Eigenthümlichkeit des Werkes des Erlösers entnehmen, nämlich diesen der Einfachheit seiner Lehre, welche fast nur im Beispiele bestand. Das in jener wundervollen Geburt sich sublimirende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Race fließen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes.

(Schopenhauer über Genie und Talent.) Unter dem „Mittelmäßigen" jenes indischen Weisheitsspruches könnte, im guten Sinn, das Produkt des Talentes verstanden sein, wenn wir dieses, mit Schopenhauer, so auffassen, daß das Talent in ein Ziel treffe, welches wir zwar Alle sehen, aber nicht leicht erreichen; wogegen das Genie, der Genius des „Guten", in ein Ziel treffe, das wir Anderen gar nicht einmal sehen.

(Einzelnes.) „Nur dadurch erreicht der Dichter seine Absicht, daß er die Erscheinungen des Lebens nach ihrer vollsten Unwillkür vor unseren Augen versinnlicht: erst das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbar sinnlich dargestellte, ist daher auch die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür."*) — Wem die unermeßliche Wohlthat zu Theil ward, von Schopenhauer über die Bedeutung des Willens sich belehren zu lassen, weiß dann, daß jenes, mißbräuchlich zum Substantiv erhobene „Unwillkür" in Wahrheit „der Wille" heißen soll, jenes „Willkür" aber den durch die Reflexion beeinflußten und geleiteten, den sogenannten Verstandes-Willen bezeichnet.

Unser großer Schopenhauer fand in Dante's „Inferno" unsere Welt des Lebens recht treffend dargestellt. — Schopenhauer's Ausruf über Giordano Bruno's Schicksal (s. G. Bruno). — Von Beethoven gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.

Wilhelmine Schröder-Devrient (S. 167).

(Fidelio in Wien:) „Ein sehr junges Mädchen gab die Leonore; diese Sängerin schien sich aber schon in so früher Jugend mit dem Genius Beethoven's vermählt zu haben. Mit welcher Gluth, mit welcher Poesie, wie tief erschütternd stellte sie dieß außerordentliche Weib dar! Sie nannte sich Wilhelmine Schröder. Sie hat sich das hohe Verdienst erworben, Beethoven's Werk dem deutschen Publikum erschlossen zu haben; denn wirklich sah ich an diesem Abende selbst die oberflächlichen Wiener vom gewaltigsten Enthusiasmus ergriffen. Mir für mein Theil war der

*) Sätze aus „Oper und Drama" II, IV und „Das Kunstwerk der Zukunft" I, 2.

Schopenhauer: X, 360. — — X, 91. — — IV, 97. III, 57. 4. — X, 163. 126. IX, 103. — Wilhelmine Schröder-Devrient: I, 131. 132.

Himmel geöffnet; ich war verklärt und betete den Genius an, der mich — gleich Florestan — aus Nacht und Ketten in das Licht und die Freiheit geführt hatte." (Der deutsche Musiker in Paris.)

Welche Wirkung ein im übermäßigen Affekte mit Annäherung an den reinen Sprachaccent ausgestoßenes entscheidendes Wort hervorzubringen vermag, hatte die Schröder-Devrient im „Fidelio" zur höchsten Hingerissenheit oft bewährt, wenn sie bei der Stelle: „Noch einen Schritt und du bist todt!" das todt fast mehr sprach als sang. Diese ungeheuere Wirkung, die gerade auch ich empfunden, beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der sich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Musik selbst die grauenhaftesten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der schrecklichsten Realität, wie durch einen Beilschlag des Henkers, mich geschleudert zu sehen*). Hierin gab sich die unmittelbare Erkenntniß der äußersten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an diesen Eindruck, als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verschiedene Welten, da wo sie sich berühren und doch vollständig trennen, in der Weise erleuchtet, daß wir eben für einen Moment den Blick wirklich in beide Welten zugleich werfen. Welch ungeheuere Bewandtniß es aber mit diesem Momente hat, und daß mit ihm, dem furchtbaren, kein eigennütziges Spiel zu treiben ist, sollte ich allerdings bei einer anderen Gelegenheit an dem vollständigen Verunglücken der Absicht der großen Künstlerin erfahren (Siehe Ges. Schr. V, 124—25).

Robert Schumann (S. 173).

(Zu S. 174: Schumann blickte in seiner zweiten Periode mißgünstig, mürrisch und verdrossen auf Diejenigen, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" so warm und deutsch liebenswürdig die Hand gereicht hatte.) Den humoristischen Bericht des „deutschen Musikers in Paris" über Rossini's „Stabat mater" führte Robert Schumann mit dem folgenden Motto ein: „Das ist am allermeisten unerquickend, daß sich so breit darf machen das Unächte, das Aechte selbst mit falscher Scheu umstrickend. (Rückert.)"

(Zu S. 174: Es belästigte Schumann's Genius, dem unruhig geschäftigen jüdischen Geiste Stand zu halten; so verlor er unbewußt seine edle Freiheit.) Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben habe.

(Zu S. 175: Das, worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, wurde gerade unsererseits — ich nenne hier mit Stolz mich zu Liszt und den Seinigen gehörig — schöner und empfehlender gepflegt, als von seinen eigenen Ange-

*) Vgl. IX, 183: Ein gewisses entscheidendes Wort mitten aus dem Gesange heraus zu sprechen, hierzu sah sich die Schröder-Devrient durch eine auf das Furchtbarste gesteigerte Situation der Oper „Fidelio" gedrängt, wo sie, dem Tyrannen das Pistol vorhaltend, von der Phrase: „noch einen Schritt, und du bist — todt", das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Accente der Verzweiflung wirklich — sprach. Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äußerte sich auf Jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit bestand darin, daß wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale, die andere die reale war.

hörigen.) Dünkt es Herrn Joachim nützlich vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dieß auf sich beruhen, vorausgesetzt daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt.

(Zu S. 175: Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam hervorgezogen.) Offenbar sind die Liszt'schen Kompositionen zu gewaltig für ein Publikum, welches den „Faust" im Theater sich durch den seichten Gounod, im Konzertsaal durch den schwülstigen Schumann musikalisch vorzaubern läßt. — Zu Mignon's Tode wird Musik gemacht, und Robert Schumann hat diese später auch wirklich komponirt. — Warum fällt es denn Keinem einmal ein, so ein Musikwerk, wie das Schumann'sche, die „Pilgerfahrt der Rose", bei der Basis anzufassen, d. h. vor Allem die ungeheure Erbärmlichkeit der Dichtung nachzuweisen, und nun zu fragen, wer der sein müsse, der sich an solchem Machwerke zu einer großen Komposition begeistern, und was wohl solche Musik dazu enthalten könne?

(Zu S. 175: Der von den Angehörigen der neuesten Musik-Gilde so leicht zu bewältigende, nämlich seiner ganzen Anforderung nach eben nur glatt herunterzuspielende R. Schumann.) Dieselbe Weise, in welcher so ein klassischer Taktschläger Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben gewohnt ist, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unseren großen lebendigen Beethoven, den in dieser Verunstaltung Unverstandenen, neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann gestellt zu sehen.

(Zu S. 175: Daß ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde, F. Hiller und R. Schumann, bald herausbekommen zu haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfaßten Texten begründet zu sein.) Mit der Wahl meiner Stoffe schien ich einen besonders „glücklichen Griff" gethan zu haben, welchen Andere nachzugreifen sich veranlaßt fühlen konnten. Das glückliche Griffsrad versagte aber immer von Neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so Viele der oberen und niederen Grade der Enthaltsamkeitskirche „keusch und harmlos" die Hände nach dem ersehnten wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Schuppanzig'sches Quartett.

Wir erfahren, mit welch' unerhörter Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit für den gewollten Ausdruck Beethoven seine Forderungen zu stellen sich bewogen fand, wenn ihm ein künstlerischer Verein, wie der des an sich ausgezeichneten Schuppanzig'schen Quartettes, mit der nöthigen blinden Ergebenheit zu Gebote stand. Können wir dagegen wohl denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgiltigkeit er gegen das Experiment erfüllt war, wenn er eine seiner schwierigsten Symphonien, noch dazu im Zustande der Taubheit, mit zwei kurzen Proben zu Tage fördern mußte?

Schwaben.

Während der Name der Franken sich auf das ganze eroberte gallische Land erstreckte, konsolidirten sich die diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme als

Robert Schumann: VIII, 409. — X, 136. IX, 149. B. III, 194. — VIII, 403. 393. — VI, 372. VIII, 395. — Schuppanzig'sches Quartett: VIII, 185. — Schwaben: X, 55.

Sachsen, Bayern, Schwaben und Ostfranken. Den entarteten Karolingern nahmen endlich Sachsen und Schwaben die Herrschaft der deutschen Lande ab. — Schwaben, der Stammsitz der Welfen und der Hohenstaufen.

Schweden.

Im neu bekehrten Schweden hörten die Kinder eines Pfarrers am Stromufer einen Nixen zur Harfe singen: „singe nur immer", riefen sie ihm zu, „du kannst doch nicht selig werden." Traurig senkte der Nix Harfe und Haupt: die Kinder hörten ihn weinen, und meldeten das ihrem Vater daheim. Dieser belehrt sie und sendet sie mit guter Botschaft dem Nixen zurück. „Nicker, sei nicht mehr traurig," riefen sie ihm nun zu: „der Vater läßt dir sagen, du könntest doch noch selig werden". Da hörten sie die ganze Nacht hindurch vom Flusse her es ertönen und singen, daß nichts Holderes je zu vernehmen war.

Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, keines von diesen bezeigt Furcht vor unserer Herrschergröße; diese Nachbarn uns innig zu verbinden, haben wir leider auch versäumt. Die Schweden, Dänen, Holländer, unsere nationalverwandten Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns standen, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus Paris, da sie richtig wenigstens die ächte Waare der gefälschten vorziehen.

Schweiz.

Die Schweizer Erziehungsbehörden haben es sich angelegen sein lassen, der Ausbildung des Körpers einen wichtigen Antheil an der Entwickelung der Jugend zuzuweisen: technisch geleitete Turnübungen nehmen ihre Stelle neben dem wissenschaftlichen Unterrichte ein; Turnwettspiele sind angeordnet, und der körperlichen Geschicklichkeit werden öffentliche Preise zuertheilt. Auf einer anderen Seite sehen wir die weite Ausbreitung der Gesangvereine, Nägeli's ungemein verdienstvolles Werk: fast jede Gemeinde hat ihre Kräfte für den Gesang zu einer tief bildsamen Wirksamkeit vereinigt, der nur noch eine Richtung auf das Dramatische zu geben ist, um ihre Bedeutung für die gemeinsame Bildung zu erhöhen. Bereits ist diese Richtung in einer Neigung des öffentlichen Lebens vorhanden. Bei heiteren wie ernsteren Anlässen zu einer öffentlichen Feier greift man ganz von selbst, und zwar fast in erster Linie, zur Anordnung von Festzügen in charakteristischen Trachten: Darstellungen aus dem Volksleben oder aus der Geschichte, mit großer Treue und sprechender Natürlichkeit ausgeführt, bilden den Hauptbestandtheil dieser Aufzüge. Noch entschiedener tritt die Richtung auf das Dramatische in der öffentlichen Volksbildung da hervor, wo in ländlichen Gemeinden von der Jugend sowohl wie vom gereifteren Alter geradesweges Schauspiele aufgeführt werden. Haben wir hierin eine fortgeerbte uralte Volkssitte zu erkennen, so treffen wir aber dabei, was den Gegenstand wie den Ausdruck der Darstellung anbelangt, mit Bestimmtheit bereits auf den Einfluß der modern ausgebildeten Schauspielkunst auf dieses Volksspiel, der leicht verbildend und schädlich einwirken könnte, wenn diese Kunst nicht zu einer gesünderen Entwickelung angehalten würde, als dieß jetzt der Fall ist.

Bei so vielen Kundgebungen einer natürlichen Neigung zur Kunst, und namentlich zur dramatischen Kunst, wie wir sie hier im öffentlichen Leben antreffen, sollte es

Schwaben: X, 55. — II, 165. — Schweden: X, 319. 320. — X, 173. VIII, 63. 64. — Schweiz: V, 58. 59. — 59.

nun Niemand, der mit der bewußten Förderung gemeinsamer Angelegenheiten beauftragt ist, entgehen, wie nothwendig es zur Entwickelung der vorhandenen Keime sei, daß sie nach der ihnen inneliegenden Richtung zu dem gemeinsamen Ziele hingelenkt würden. Dieses Ziel ist kein anderes, als die volle Ausübung der dramatischen Kunst nach der durch die heutige Kunsterfahrung ihr ermöglichten Fülle.

Wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgethanen gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes Paris an mir vorübergezogen, dahin ich auf den Rath eines wohlmeinenden Freundes zunächst mich gewandt hatte, und das ich jetzt, nach dem ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt, wie ein nächtliches Gespenst von mir wies, indem ich eilend von ihm fortfloh und nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte, um wenigstens nicht mehr den Pestgeruch des modernen Babel zu athmen. Hier, im Schutze schnell gewonnener biederer Freunde, sammelte ich mich zunächst zur öffentlichen Kundgebung eines Protestes gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution, denen ich wenigstens den Titel ihres Herrenrechtes abzustreiten hatte, nach welchem sie sich für die Beschützer der Kunst ausgaben.

(Brieflich, August 1849.) Diese Schweiz mit ihrer Natur, ihrer Luft — macht den elendesten Menschen gesund und lebensfroh: ich möchte sie Jedem gönnen, den ich liebe. — (Febr. 1850.) Meine Schweizer Freunde sind so vollkommen darin einverstanden, mich ganz nach meiner Natur gewähren zu lassen, und mich mit Allem, was ich thue, so zu nehmen wie ich bin und wie ich es thue, daß diese ganz gesunde Aeußerung des einfachen Schweizerverstandes meiner Freunde nicht wenig dazu beiträgt, gerade bei ihnen, wenn ich nun einmal von der größeren Welt absehe, mich am wenigsten allein zu fühlen. —

Von Neuem war ich (1866) in dem schweigenden Asyl, fern jedem Klange, angelangt, aus welchem ich dereinst in die stumme Alpenwelt blickte, als ich jenen überschwänglichen Plan meines Nibelungenwerkes entwarf und die Ausführung in Angriff nahm, die ich dießmal bis zur Vollendung bringen durfte.

Scribe.

Scribe und Auber übersetzten das unterhaltende, oft liebenswürdige und geistvolle Genre der Opéra comique, in welchem gerade dann immer das Beste geleistet wurde, wenn die Musik mit ungezwungener Natürlichkeit in die Dichtung eintreten konnte, in die pomphaftère Sprache der „großen Oper“. — Jeder der fünf Akte der „Stummen von Portici“ zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit. Man fragt sich: wie kam Auber zu solch einem Operntexte? Scribe hat nie vornoch nachher etwas Aehnliches zu Stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg schon dazu anfeuerte darauf zu sinnen. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effektlos fiel schon zugleich der nächste, des „Tell“, für Rossini aus! Welche günstige Einwirkung hier stattgefunden hat, ist schwer sich deutlich zu machen: es muß etwas Besonderes, fast Dämonisches dabei im Spiele gewesen sein. Gewiß ist es, daß nur eben Auber eine solche Musik dazu schreiben konnte!

Schweiz: V, 59. — — IV, 406. 407. — B. III, 7. 8. 31. — — IX, 373. 374. —
Eugène Scribe: III, 368. IX, 56.

In der „Stummen von Portici“ können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterstück erkennen, in welchem noch nirgends mit auffallender Absichtlichkeit das dramatische Interesse einem rein musikalischen untergeordnet ist: nur ist in dieser Dichtung die dramatische Handlung bereits sehr wesentlich in die Betheiligung der umgebenden Massen verlegt, so daß die Hauptpersonen fast mehr nur redende Repräsentanten der Masse, als wirkliche, aus individueller Nothwendigkeit handelnde Personen abgeben. So schlaff ließ bereits der Dichter, vor dem imponirenden Chaos der großen Oper angelangt, den Pferden des Opernwagens die Zügel schießen, bis er diese Zügel bald genug aus der Hand verlieren sollte! Hatte dieser Dichter in der „Stummen“ und im „Tell“ die Zügel noch in der Hand, weil weder Auber noch Rossini etwas Anderes beikam, als in der prächtigen Opernkutsche es sich eben recht musikalisch bequem und melodiös behaglich zu machen — unbekümmert darum, wie und wohin der wohlgeübte Kutscher den Wagen lenkte —, so trieb es nun aber Meyerbeer, dem jenes üppige melodische Behagen nicht zu eigen war, dem Kutscher selbst in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nöthige Aufsehen zu erregen, das ihm nicht auf sich zu ziehen gelingen wollte, sobald er mit nichts Anderem als seiner musikalischen Persönlichkeit allein in der Kutsche saß. —

Nur in einzelnen Anekdoten ist es uns zu Ohren gekommen, mit welch' peinigender Quälerei Meyerbeer auf seinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe seiner Opernsüjets einwirkte. Wollten wir aber diese Anekdoten auch nicht beachten, und wüßten wir gar Nichts von dem Geheimnisse der Opernberathungen zwischen Scribe und Meyerbeer, so müßten wir doch an den zu Stande gekommenen Dichtungen selbst klar sehen, welcher belästigende und verwirrende Zwang auf den sonst so schnell fertigen, so leicht, geschickt und verständig arbeitenden Scribe gedrückt haben muß, als er die bombastisch barocken Texte für Meyerbeer zusammensetzte. Während Scribe fortfuhr, für andere Opernkomponisten leicht fließende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausgeführte dramatische Dichtungen zu verfassen, die mindestens immer eine bestimmte Handlung zum Grunde hatten, und dieser Handlung entsprechende, leicht verständliche Situationen enthielten, — verfertigte derselbe ungemein routinirte Dichter für Meyerbeer den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dieß konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht giebt sich ein nüchterner Verstand, wie der Scribe's, nicht zu Experimenten der Verrücktheit her. Scribe mußte selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert der Teufel“ zu Tage förderte; er mußte erst allen gesunden Sinnes für dramatische Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten“ sich zum bloßen Kompilator dekorativer Nüancen und Kontraste hergab; er mußte gewaltsam in die Mysterien historischer Spitzbubenschaft eingeweiht werden, ehe er sich zu einem „Propheten“ der Gauner bestimmen ließ. —

Wir erkennen hier einen ähnlichen bestimmenden Einfluß des Komponisten auf den Dichter, wie ihn Weber bei seiner „Euryanthe“ auf deren Dichterin ausübte: aber aus welch' grundverschiedenen Motiven! Weber wollte ein Drama hergestellt haben, das überall, mit jeder scenischen Nüance, in seine edle, seelenvolle Melodie aufzugehen vermöchte: — Meyerbeer wollte dagegen ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollüstiges, frivol-heiliges, geheimnißvoll-freches,

Eugène Scribe: III, 368. — 368. 369.

sentimental=gaunerisches dramatisches Allerlei haben, um an ihm erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen Musik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbesieglichen Leders seines eigentlichen musikalischen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all' dem aufgespeicherten Vorrathe musikalischer Effektmittel etwas noch gar nicht Dagewesenes zu Stande zu bringen war, wenn er, aus allen Winkeln zusammengekehrt, auf einen Haufen in krauser Verwirrung geschichtet, mit theatralischem Pulver und Kolophonium versetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft gesprengt würde. Was er daher von seinem Dichter verlangte, war gewissermaaßen eine Insceneſetzung des Berlioz'schen Orchesters, nur — wohlgemerkt! — mit demüthigendster Herabstimmung desselben zur seichten Basis Rossini'scher Gesangstriller und Fermaten — der „dramatischen Oper" wegen. Alle vorräthigen musikalischen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmonischen Einklange zu bringen, hätte ihm für seine Absicht höchst fehlerhaft erscheinen müssen: denn Meyerbeer war kein idealistischer Schwärmer, sondern mit klugem, praktischem Blicke auf das moderne Opernpublikum übersah er, daß er durch harmonischen Einklang Niemand für sich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerstreutes Allerlei eben auch Alle befriedigen müßte, nämlich Jeden auf seine Weise. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der lustige Scribe mußte blutschwitzend ihm den dramatischen Wirrwarr auf das Allerberechnetste zusammenstellen, vor dem nun der Musiker mit kaltblütiger Sorge stand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus seiner musikalischen Vorrathskammer so auffallend und schreiend wie möglich passen dürfte, um ganz ungemein seltsam und daher — „charakteristisch" — zu erscheinen.

So entwickelte er in den Augen unserer Kunstkritik das Vermögen der Musik zu historischer Charakteristik, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinste Schmeichelei gesagt wurde, die Texte seiner Opern seien sehr schlecht und erbärmlich, aber was verstünde dagegen seine Musik aus diesem elenden Zeuge zu machen! — So war der vollste Triumph der Musik erreicht: der Komponist hatte den Dichter in Grund und Boden ruinirt, und auf den Trümmern der Operndichtkunst ward der Musiker als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt! —

Gottfried Semper (S. 177).

Wenn der Sinn für die Schönheit auch in der Architektur uns zunächst durch das Studium der Antike geweckt worden ist, so haben sich die Bauwerke, die wir in der Nachahmung der Antike konstruirten, doch nie in eine warme Wechselwirkung zu unserm Leben und dessen natürlichen Bedürfnissen stellen können. Semper klärte uns, als er vor siebzehn Jahren aus Griechenland zurückkehrte, in seiner berühmten Schrift: „Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Skulptur bei den Alten" (Altona, 1834) über die wesentlichen Gründe jener Erscheinungen auf, indem er an den hellenischen Kunstwerken selbst ein organisches Hervorgehen derselben aus den anfangs allernächsten Bedürfnissen der Häuslichkeit und dann einer Oeffentlichkeit nachwies, wie sie eben bei uns nicht vorhanden sind.

Durch eine unmotivirte Nachahmung der Antike ist unsere moderne Baukunst in den Zwiespalt gerathen, daß wir der Schönheit nur in unnützen Bauwerken huldigen zu können, in nützlichen dagegen sie ganz außer Acht lassen zu müssen glauben.

Scribe: III, 369. 370. — 370. 371. — Gottfried Semper: 1851, Züricher Eidg. Ztg.

Vermöge seiner gesunden künstlerischen Anschauung erkannte nun Semper da, wo sich unser häusliches wie öffentliches Leben am konsequentesten aus unseren Bedürfnissen entwickelt und zu so umfassender Thätigkeit ausgebildet hat, wie in England, auch den gedeihlichen Boden für die Ausbildung der Baukunst in einem heimischen und innig verständlichen Sinne, weil dort unserem natürlichen Bedürfnisse bereits in so zweckmäßiger Fülle genügt wird, daß diese Fülle sich ganz von selbst zum Bedürfnisse nach Schönheit gestaltet. Wer die geniale Produktivität Semper's aus seinen berühmten Bauwerken, namentlich dem Schauspielhause und dem gegenwärtig seiner Vollendung nahen Museum zu Dresden, kennt, wer den Bildungsgang dieses reichbegabten und hocherfahrenen Künstlers von seinen Träumen auf den Mauern Athen's bis zum Erfassen des praktischen Sinnes der Engländer beobachtet hat, der wird bezeugen müssen, daß jungen Architekten, welche auf irgend einer Bauschule ihre theoretischen Studien beendet haben und zu ihrer praktischen Ausbildung weiter zu schreiten gedenken, kein willkommeneres Anerbieten gemacht werden kann, als das meines Freundes (die Begründung eines deutschen Ateliers für Architekten und Ingenieure in London).

(Brieflich, Oct. 1855. An Liszt.) Du weißt wohl, daß Semper jetzt hier angestellt ist? Er macht mir große Freude: Künstler durch und durch, und dabei im Naturell jetzt liebenswürdiger als früher; aber immer noch feurig.

Seneca.

Die italienische Oper ist das Produkt einer akademischen Grille, nach welcher man vermeinte, wenn man den versifizirten Dialog einer, etwa dem Seneca nachgebildeten, theatralischen Aktion psalmodirend absingen ließe, so würde man sich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie befinden.

Shakespeare (S. 178).

Die höchste Blüthe des dem Roman unmittelbar entsprungenen Drama's haben wir in den Schauspielen des Shakespeare.

Das Drama des Shakespeare ist mit vollster Nothwendigkeit aus dem Leben und unserer geschichtlichen Entwickelung hervorgegangen. Shakespeare, den wir uns hier immer im Vereine mit seinen Vorgängern und nur als deren Haupt denken müssen, verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewissermaaßen für die Darstellung auf der Schaubühne übersetzte. Die vorher von der redend erzählenden Poesie nur geschilderten menschlichen Handlungen ließ er nun von wirklich redenden Menschen, die für die Dauer der Darstellung in Aussehen und Gebärde mit den darzustellenden Personen des Romanes sich identifizirten, Auge und Ohr zugleich vorführen. Er fand hierzu eine Schaubühne und Schauspieler vor, die bis dahin als unterirdisch verborgene, heimlich aber immer noch fortrieselnde Quellader des Volkskunstwerkes dem Auge des Dichters sich entzogen hatten, von seinem sehnsüchtig suchenden Blicke aber schnell entdeckt wurden, als die Noth ihn zu ihrer Auffindung trieb. Das Charakteristische dieser Volksschaubühne war aber, daß die Schauspieler, die sich daher auch vorzugsweise so nannten, auf ihr dem Auge, und absichtlich gerade fast nur dem Auge sich mittheilten. Ihre Darstellungen auf freiem Platze vor

Gottfried Semper: 1851, Züricher Eidg. Ztg. — B. II, 100. — Seneca: IX, 242. — Shakespeare: IV, 11. — 14. 15.

der weithin ausgedehnten Menge konnten lediglich fast nur durch die Gebärde wirken; und in der Gebärde sprechen sich deutlich eben nur Handlungen, nicht aber — sobald die Sprache fehlt — die inneren Motive dieser Handlungen aus, so daß das Spiel dieser Darsteller seiner Natur nach ebenso von grotesker, massenhaft gehäufter Handlung strotzte, als der Roman, dessen zerstreute Vielstoffigkeit der Dichter eben zusammenzudrängen sich bemühte. Der Dichter, der diesem Volksschauspiele zusah, mußte finden, daß aus Mangel einer verständlichen Sprache dieses zu eben der ungeheuerlichen Vielhandlichkeit gedrängt sei, wie der erzählende Romandichter durch die Unfähigkeit, seine geschilderten Personen und Vorgänge wirklich darzustellen. Er mußte den Schauspielern zurufen: „Gebt mir eure Bühne, ich gebe Euch meine Rede, so ist uns Beiden geholfen!"

Wir sehen nun den Dichter zu Gunsten des Drama's die Volksschaubühne verengen. Ganz so wie die Handlung selbst durch deutliche Darlegung der Beweggründe, die sie hervorrufen, zu bestimmten wichtigsten Momenten derselben zusammengedrängt werden mußte, stellte sich die Nothwendigkeit heraus, auch den Schauplatz zusammenzudrängen, und zwar namentlich aus Rücksicht auf den Zuschauer, der nun nicht mehr bloß schauen, sondern auch deutlich hören sollte. Die Mysterienbühne des Mittelalters, auf weitem Anger oder auf freien Plätzen aufgeschlagen, bot der versammelten Volksmenge ein tagelang dauerndes Schauspiel dar: ganze Historien, vollständige Lebensgeschichten wurden aufgeführt, aus welchen die ab- und zuwogende Zuschauermasse nach Belieben für ihre Schaulust sich auswählen konnte, was ihr das Sehenswerthe erschien. Solch eine Aufführung war das vollkommen entsprechende Seitenstück der ungeheuer bunten und vielstoffigen Historien des Mittelalters selbst; gerade so larvenhaft charakterlos, ohne alle individuelle Lebensregung, hölzern und grob zugeschnitten waren die vielhandelnden Personen jener gelesenen Historien, wie die Darsteller jener zur Schau gebrachten. Aus denselben Gründen, die den Dichter bestimmten, die Handlung und den Schauplatz zu verengen, hatte er somit auch die Zeitdauer der Aufführung zusammenzudrängen, weil er seinen Zuschauern nicht mehr Bruchstücke, sondern ein in sich abgeschlossenes Ganzes vorführen wollte, so daß er die Kraft der Fähigkeit des Zuschauers, einem vorgeführten fesselnden Gegenstande seine ungetheilte Aufmerksamkeit fortgesetzt zuzuwenden, zu seinem Maaßstab für die Zeitdauer dieser Aufführung machte.

Nur Eines blieb auf dieser verengten Bühne noch gänzlich nur der Phantasie überlassen, — die Darstellung der Scene selbst, in welcher die Darsteller den lokalen Erfordernissen der Handlung gemäß auftraten. Teppiche umhingen die Bühne; die Inschrift einer leicht zu wechselnden Tafel zeigte dem Zuschauer den Ort, ob Palast, Straße, Wald oder Feld an, der als Scene gedacht werden sollte. Durch diesen einen, der damaligen Bühnenkunst noch unumgänglich nöthigen Appell an die Phantasie, blieb im Drama dem buntstoffigen Romane und der vielhandlichen Historie noch Thor und Thür offen. Shakespeare, der die eine Nothwendigkeit der naturgetreuen Darstellung der umgebenden Scene noch nicht empfand, und daher die Vielstoffigkeit des von ihm dramatisch behandelten Romanes gerade nur so weit sichtete und zusammendrängte, als die von ihm empfundene Nothwendigkeit eines verengten Schauplatzes und einer begrenzten Zeitdauer der von wirklichen Menschen dargestellten Handlung es erheischte, — Shakespeare, der innerhalb dieser Grenzen Historie und Roman

Shakespeare: IV, 15. — 15. 16. — 16. 17.

zu so überzeugend charakteristischer Wahrheit belebte, daß er zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch kein Dichter vor ihm es vermocht hatte, — dieser Shakespeare ist nichtsdestoweniger in seinen, durch die eine bezeichnete Nothwendigkeit noch nicht gestalteten, Dramen der Grund und der Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst über zwei Jahrhunderte hindurch, bis auf unsere Tage geworden.

Fühlte der Dichter, dem es bis jetzt immer nur noch um die leiblich redende Darstellung des Romanes zu thun war, die Nothwendigkeit einer naturgetreuen Darstellung auch der umgebenden Scene noch nicht, so konnte er die Nothwendigkeit, die darzustellende Handlung in noch immer bestimmtere Begrenzung der wichtigsten Momente derselben zusammenzudrängen, auch nicht empfinden. Wir sehen hieran mit ersichtlichster Deutlichkeit, wie zur vollendetsten Gestaltung des Kunstwerkes einzig die entscheidende Nothwendigkeit hindrängt, die dem Wesen der Kunst gemäß den Künstler bestimmt, aus der Phantasie sich an die Sinne zu wenden, die Phantasie aus ihrer unbestimmten Thätigkeit durch die Sinne zu einer festen verständnißvollen Wirksamkeit zu vermögen. Diese, alle Kunst gestaltende, das Streben des Künstlers einzig befriedigende Nothwendigkeit erwächst uns nur aus der Bestimmtheit einer universell sinnlichen Anschauung: sind wir all ihren Anforderungen vollkommen gerecht, so treibt sie uns zum vollkommensten Kunstschaffen.

Der wunderbare Britte erfüllte das von den großen Spaniern geschaffene moderne Drama mit dem Inhalte aller menschlichen Lebensformen. — Den dämonischen Abgrund des Theaters überbrückte Calderon mit dem himmlischen Regenbogen in das Land der Heiligen, aus dessen Tiefe der ungeheure Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes, gleich zu bändigendes, Wesen deutlich zu zeigen.

Was nun Shakespeare so unbegreiflich wie unvergleichlich macht, ist, daß die Formen des Drama's, welche noch die Schauspiele des großen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit, als recht eigentliche Künstlerwerke bestimmten, von ihm so lebenvoll durchdrungen werden, daß sie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erscheinen: wir glauben nicht mehr künstlich gebildete, sondern wirkliche Menschen vor uns zu sehen; wogegen sie wiederum uns so wunderbar fern abstehen, daß wir eine reale Berührung mit ihnen für so unmöglich halten müssen, als wenn wir Geistererscheinungen vor uns hätten.

Nur aus der Eigenartigkeit der mimischen Kunst ist Shakespeare und sein künstlerisches Verfahren bei der Abfassung seiner Dramen zu erklären. — In dem von ihm wiedererweckten Shakespeare rettete Garrick der Welt den größten Dichter. — Den Franzosen, als Repräsentanten der modernen Civilisation, gilt Shakespeare, ernstlich betrachtet, noch heute als eine Monstruosität. Jeder Versuch Shakespeare durch französische Schauspieler aufführen zu lassen, mußte stets scheitern; auf dem Théâtre français ist Shakespeare stets eine Unmöglichkeit geblieben. — Auf der neueren englischen Bühne übersetzte man die Shakespeare'sche Scene in allerrealste Wirklichkeit; die Mechanik erfand Wunder für die schnelle Verwandlung der umständlichst ausgeführten Bühnendekorationen. — Der sich selbst erkennende Deutsche verstand es sich und der

Shakespeare: IV, 17. 18. — 17. — — VIII, 86. 81. — IX, 131. — 191. 196. 170. 198. E. 82. IV, 26. X, 67.

Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; und während den Engländern die Aufführungen ihres Shakespeare zu Circus-Evolutionen geworden, erklärte der Deutsche aus diesem ihrem Wunder sich die menschliche Natur.

Unsere Schauspieler, in ihrer natürlichen Entwickelung bis dahin noch nicht über das sog. bürgerliche Drama hinausgelangt, eigneten sich die Shakespeare'schen Stücke durch Umwandlung der Verse in Prosa an. — Unfähig, Goethe und Schiller in der rechten Weise sich anzueignen, zog das experimentirende deutsche Schauspiel Molière, Calderon, Shakespeare, ja endlich Sophokles und Aischylos heran. — Behalf sich Shakespeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüste seiner Volksbühne, so genügte der egoistischen Resignation des modernen Litteratur-Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er sich lebendig todt zu Markte auslegte. — Etwas Shakespeare'sche Verwegenheit als Zuthat zu dem Gebräu deutscher Dramatiker nach französischem Rezept. — Es giebt kein Stück Shakespeare's und wird bald keines von Schiller und Goethe geben, welches der Oper nicht eben gerade gut genug dünkte, für sie verarbeitet zu werden.

Was nützte es, daß Shakespeare als zweiter Schöpfer den unendlichen Reichthum der wahren menschlichen Natur uns erschloß? Fragt die armseligen Karrikaturen eurer Theater und ihr erhaltet die Antwort! — So wissen auch jetzt unsere litterarischen Müßiggänger sich und ihrem ästhetisch-politisch faulenzenden Lesepublikum keine erquicklichere Unterhaltung zu verschaffen, als nochmals und immer wieder an Shakespeare herumzuschreiben. Sie begreifen allerdings nicht, daß der Shakespeare, den sie mit ihren schwammig-kritischen Saugorganen auszullen, keinen Pfifferling werth ist, und höchstens als das Papier zur Ausstellung ihres Armuthszeugnisses taugt, daß sie mit so überfließender Wonne sich selbst geben. Der Shakespeare, der uns einzig etwas werth sein kann, ist der immer neu schaffende Dichter, der zu jeder Zeit Das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war.

„Und wie würde man zu Werke gehen müssen, um ein solches musikalisches Drama zu Stande zu bringen?" — „Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb", war die fast heftige Antwort. (Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.)

Shakespeare: Einzelne Werke.

(Hamlet.) Ich entwarf, mit zwölf Jahren, ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus „Hamlet" und „Lear" zusammengesetzt war. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang. — Die Athener hatten das unerhörteste Kunstwerk, und — ließen es namenlos. Aber es kamen die großen Kritiker, die gewaltigen Rezensenten; nun wurden Begriffe gefunden, und wo diese endlich ausgingen, kamen die absoluten Worte daran. Ein hübsches Verzeichniß davon giebt uns der gute Polonius im „Hamlet" zum Besten. — Herrn W. A. Riehl vergeht, wie er irgendwo versicherte, bei meinen Opern Hören und Sehen, während er bei einigen hört, bei anderen sieht, wie soll man nun solch ein unhör- und unsichtbares Ding nennen? Fast wäre ich geneigt gewesen, mich auf die Sichtbarkeit desselben einzig zu berufen, und somit an das „Schauspiel" mich zu halten, da ich meine Dramen gern als „ersichtlich gewordene Thaten der Musik" bezeichnet hätte. Das wäre denn nun ein recht kunstphilosophischer Titel gewesen, und hätte gut in die Register der zukünftigen Poloniusse unserer kunst-

Shakespeare: X, 67. VIII, 99. — 195. 196. III, 133. 137. IX, 162. — III, 28. IV, 294. — I, 136. 137. — Shakespeare: Einzelne Werke: I, 8. 9. IX, 363. 364.

sinnigen Höfe gepaßt, von welchen man annehmen darf, daß sie, nach den Erfolgen ihrer Soldaten, nächstens auch das Theater im entsprechenden deutschen Sinne vorwärts führen lassen werden. — Die „Ermordung des Gonzago" im Hamlet zeigt uns das ganze rhetorische Pathos der akademischen Tragödie, deren Aktoren der Dichter von der Hauptbühne selbst zurufen läßt, „das vermaledeite Gesichterschneiden" zu lassen. Wir glauben hier die auf das deutsche Theater verpflanzte französische Tragédie vor uns zu haben. — „Was ist ihm Hekuba?" — fragt Hamlet, als er den Schauspieler von dem Traumbilde der Dichtung auf das Wahrhaftigste ergriffen sah, während er selbst der realsten Aufforderung zum Handeln gegenüber sich als „Hans den Träumer" fühlt. Von der Gewaltsamkeit des Zustandes der mimischen Selbstentäußerung kann man sich einen Begriff machen, wenn man bedenkt, daß hier eine gänzlich objektlose Imagination die Person des genialen Mimen bis in jede Muskel seines Leibes hin beherrscht. — Von Garrick wird erzählt, daß er in Monologen mit weit offenem Auge Niemand sah, nur zu sich allein sprach, das Universum vergaß. Ich sah und hörte dagegen einen unserer allerberühmtesten Schauspieler den Selbstmord-Monolog des „Hamlet" dem Publikum mit so leidenschaftlicher Vertrautheit expliziren, daß er hiervon heiser ward und im Schweiße gebadet die Bühne verließ. — Daß „im Staate Dänemark etwas faul" sei, hat eine große Autorität für sich; dennoch finde ich für diese Behauptung das Lokal zu enge gegriffen.*)

(König Lear.) Nach einer Aufführung des „König Lear" durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeit lang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren Keiner die Kraft fühlte, wogegen es Jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand. Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht. — Ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im „Lear" zu größerer Gewalt sich gesteigert haben können, als Schnorr in seinem letzten Verzweiflungsrasen im „Tannhäuser".

(Romeo und Julia.) In meinem zwölften Jahre lernte ich Englisch, bloß um Shakespeare genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeo's Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild. — Wir fragen einen Jeden, der die unvergeßliche Darstellung des „Romeo" in der Bellini'schen Oper durch die Schröder-Devrient erlebte, welchen Eindruck ihm dem „Romeo" der Schröder-Devrient gegenüber etwa der Romeo unseres besten Schauspielers, selbst im Stücke des großen Britten, gemacht habe? — Es begegnete mir

*) Vgl. VIII, 296: Herr Eduard Devrient beklagt die „Hamlettragik in Mendelssohn's Opernschicksal", und „wieviel die Nation daran verloren hat", daß Felix sich nicht dazu verstehen mochte, einen Operntext seines Eduard zu komponiren. Worin nun der Grund der „Hamlet-Mendelssohn'schen Opern-Schicksals-Tragik" zu suchen sei, wollen wir nicht näher erörtern; genug, Devrient war nicht der Mann, die „aus ihren Fugen gerathene Welt" (nach Shakespeare) wieder „in ihre Angeln zu heben" (nach ihm selbst).

Shakespeare: Einzelne Werke: IX, 364. 237. 260. 201. X, 39. — IX, 194. VIII, 230. — I, 8. IX, 169. V, 250.

mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesscene in Berlioz' „Romeo und Julia-Symphonie" den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Ich errieth sogleich, daß, während der musikalische Faden verloren gegangen war, ich mich nun an scenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten Shakespeare'schen Balkonscene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten waren, lag aber der große Fehler des Komponisten. Ein rechter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Scene in durchaus konkreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakespeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduktion übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berlioz'sche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein. — Die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnere ich mich in Wiesbaden scherzando, als gälte sie der „Fee Mab", rezitirt gehört zu haben.

(Othello.) Den Euphemismus „Senator" gab mir (am Schlusse meines letzten Aufsatzes über das Opernkomponiren) in einem peinlichen Augenblicke Shakespeare's „Jago" ein, welcher einer staatlichen Respektsperson gegenüber einem der Thierwelt entnommenen Vergleiche ausweichen wollte; ich werde mich im gleichen Falle des beängstigten Schicklichkeitsgefühles kunstwissenschaftlichen Respektspersonen gegenüber künftighin des passenderen Ausdruckes „Professor" bedienen.

(Maaß für Maaß.) Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich (1834) den Plan zu einer neuen Oper: „Das Liebesverbot", wozu ich den Stoff aus Shakespeare's „Maaß für Maaß" entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm: der Grundton für meine Auffassung war gegen die puritanische Heuchelei gerichtet und führte somit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit". Das ernste Shakespeare'sche Stück gab ich mir Mühe, durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen; ich sah nur den finstern, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend, welche, indem sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurtheilten Bruders anfleht, durch Mittheilung der schönen Wärme ihres menschlichen Gefühls in dem starren Puritaner die verderblichste Gluth entzündet. Daß diese mächtigen Motive in dem Shakespeare'schen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maaß für Maaß" gänzlich fallen und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen.

(Ein Sommernachtstraum.) Die entfernte Nachahmung der Shakespeare'schen Bühne auf unserem Theater erleichterte einem geistvollen Sachverständigen eine glückliche Ausführung der scenischen Schwierigkeiten, welche der „Sommernachtstraum" bot, in der Weise, daß sie hierdurch geradesweges erst möglich ward. — Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte. — Die Scene in Shakespeare's „Sommernachtstraum", wo die sich gut dünkenden Schauspieler von schlechten Komödianten sich den heroischen Liebesroman von „Pyramus

Shakespeare: Einzelne Werke: V, 250. 251. VIII, 378. — X, 231. — I, 14. 28. — IX, 233. VIII, 102. IX, 204.

und Tisbe" vorspielen lassen. — Das Rüpel-Trauerspiel im „Sommernachtstraum" bringt uns das neueste Pathos unserer grimmigen Original-Recken-Poeten (Hebbel) bereits sehr gut zum Vorgeschmack. — Unsere heutigen gebildeten und ungebildeten Musiker haben das von mir gemeinte Traumgesicht der Musik meistens nur unter der Gestalt des Traumes Zettel's im „Sommernachtstraum" erfahren.

(Julius Cäsar.) Wie weit Shakespeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt sich bei der ungemeinen Wahrhaftigkeit jedes Zuges seiner Darstellungen oft schroff genug aus, wenn der Poet, wie z. B. in der Scene des Streites zwischen Brutus und Cassius im „Julius Cäsar", geradesweges als albernes Wesen behandelt wird.

(Koriolan.) Koriolan, den unbändig kräftigen, zur Heuchelei der Demuth unfähigen, aus seiner Vaterstadt darob verbannten, und im Bunde mit ihren Feinden diese Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entsagt, und von seinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrath an ihnen mit dem Tode bestraft wird, — diesen Koriolan darf ich als allgemein bekannt voraussetzen. Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt blieb, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste Scene heraus, um an ihr den wahren, rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen, weitausgedehnten Stoffes, wie in seinen Brennpunkt zu fassen: dieß ist die Scene zwischen Koriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Thoren seiner Vaterstadt. Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Gestalt des Koriolan in Shakespeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei fürs Erste von dem Detail der komplizirten Handlung nur Dasjenige fest, was uns einzig wegen seiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, so werden wir aus allem Gewirre die eine Gestalt des trotzigen Koriolan, im Konflikt mit seiner innersten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu seinem Stolze spricht, hervorragen sehen, und als dramatische Entwickelung einzig die Ueberwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maaß kräftigen Natur festhalten.

(Geschichtliche Dramen.) Shakespeare übersetzte die trockene, aber redliche historische Chronik in die lebenvolle Sprache des Drama's. Diese Chronik zeichnete mit genauer Treue und Schritt für Schritt den Gang der historischen Ereignisse und die Thaten der in ihnen handelnden Personen auf: sie verfuhr ohne Kritik und individuelle Anschauung, und gab somit das Daguerrotyp der geschichtlichen Thatsachen. Shakespeare hatte dieses Daguerrotyp nur zum farbigen Oelgemälde zu beleben; er hatte den Thatsachen die nothwendig aus ihrem Zusammenhange errathenen Motive zu entnehmen, und diese dem Blut und Fleische der handelnden Personen einzuprägen. Im Uebrigen blieb das Gerüst der Geschichte von ihm völlig unangetastet: seine Bühne erlaubte ihm das. Der modernen Scene gegenüber erkannte der Dichter bald die Unmöglichkeit, die Geschichte mit der chronistischen Treue Shakespeare's für das Schauspiel herzurichten: nur dem, für seine Länge und Kürze ganz unbesorgten Romane war es möglich gewesen, die Chronik mit lebendiger Schilderung der Charaktere auszustatten, und nur die Bühne Shakespeare's hatte es wiederum erlaubt, diesen Roman zum Drama zusammendrängen. Halten wir Shakespeare's historische Dramen und Schiller's

Shakespeare: Einzelne Werke: IX, 204. 237. 135. — 129. — V, 224. 225. IX, 129. 130. — IV, 31.

Wallenstein zusammen, so müssen wir beim ersten Blicke erkennen, wie hier mit Umgehung der äußerlichen geschichtlichen Treue auch der Inhalt der Geschichte entstellt wird, während dort bei chronistischer Genauigkeit der charakteristische Inhalt der Geschichte auf das Ueberzeugendste wahrhaftig zu Tage tritt. — In Schiller's „Wallenstein“ wird nur eine, an Stoff verhältnißmäßig gar nicht überreiche Periode, bloß wegen der Umständlichkeit der Motivirung eines zur Unklarheit getrübten historischen Momentes, mehrtheilig gegeben. Shakespeare würde auf seiner Bühne den ganzen dreißigjährigen Krieg in drei Stücken gegeben haben.*)

Gustav Siehr.

Ich sehe es als vorzügliche Begünstigung des Glückes an, daß ich für die Aufführungen des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ (1876) noch in der letzten Stunde, nach dem Zurücktreten des zuvor dafür bestimmten Sängers, für die Partie des Hagen einen so ausgezeichneten Darsteller wie den vortrefflichen Bassisten Gustav Siehr aus Wiesbaden gewinnen konnte. Dieser Künstler, von dem ich zuvor nie etwas gehört hatte, machte mich von Neuem damit bekannt, welche ungemeinen Begabungen unter uns Deutschen anzutreffen, und wie leicht diese zu den vollendetsten Leistungen anzuleiten sind, sobald sie dazu eben nur richtig angeleitet werden. Siehr erlernte die außerordentlich schwierige Partie des „Hagen“ in kaum zwei Wochen, und eignete sich diesen Charakter in Stimme, Sprache, Gebärde, Bewegung, Schritt und Tritt so vollständig an, daß er ihre Durchführung zu einer Meisterleistung erhob.

Spanien (S. 197).

Es dürfte nicht schwer fallen, den Spanier aus seinem „Fandango“, wie den Neapolitaner aus seiner „Tarantella“ sich zu einer recht entsprechenden Vorstellung zu bringen.

(Zu S. 197: Aeußerer Glanz und entscheidender Einfluß auf die europäische Civilisation ging in der Periode der spanischen Kunstblüthe mit sogenannter politischer Unfreiheit Hand in Hand): Karl V., König von Spanien und Neapel, erwählter römischer Kaiser und Oberherr des deutschen Reiches, hegte für Deutschland kein anderes Interesse, als dasjenige, es seinem Reiche als fest gekittete Monarchie, wie es Spanien war, einzuverleiben. Nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als auf dieses seinen Einfluß ausübte.

Ludwig Spohr (S. 201).
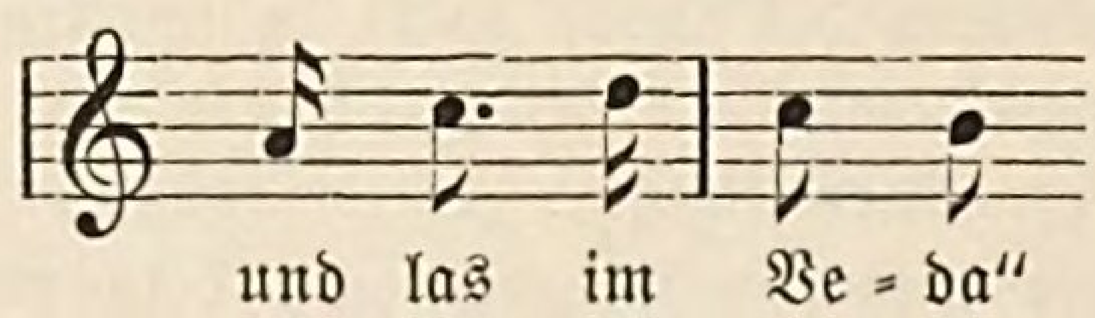
(Zu S. 204: Einem Fluche alles Deutschen, dem selbst der edle Weber sich nicht zu entziehen vermochte, konnte Spohr noch weniger entgehen, da er als Violin-Virtuos eine gewisse Passagen-Elégance sich ausgebildet hatte, mit der er nun auch in der Oper glücklich zu bestehen hoffte.) Die absolute Opernmelodie, mit ihren ganz bestimmten melismischen und rhythmischen Besonderheiten war auch deutschen Opern-

*) (Heinrich IV.) X, 112: Das Amt des Kummers und der Sorge, welche einst Falstaff „aufblähten und vor der Zeit dick machten“.

Shakespeare: Einzelne Werke: IV, 31. 33. — Gustav Siehr: X, 153. — Spanien: IX, 63. — X, 59. VIII, 50. — Ludwig Spohr: IV, 268.

komponisten das von Anfang herein Maaßgebende gewesen. Spohr brachte die Agrements seines Violinsolo's auch in der Arie des Sängers an; selbst der sonst so gewissenhafte Weber ist der Melodie zu Liebe gegen die Sprache oft noch durchaus rücksichtslos. Sobald (bei den Nachfolgern Weber's) das Spohr'sche Violinsolo für die Eleganz des „Cantabile“ erschöpft war, drängten sich — ganz wie von selbst — die Rossini'schen Marsch- und Ballet-Rhythmen und Melodieen in das erfrischende Allegro ein.

(Zu S. 205: Nun kommt aber das „Recitativ"; und hier wird jetzt, ohne jeden anderen Grund, als weil man die deutsche Sprache nicht für recitativfähig hält, eine gewisse Opernsprache von oft empörender Undeutlichkeit gesprochen.) Freilich hatten die Recitative nicht viel zu sagen und trugen nicht wenig zur Verlangweiligung des Operngenre's bei; während z. B. „Nadori" in Spohr's „Jessonda" rezitativisch sich vernehmen ließ: „still lag ich an des Seees Fluthen —



erwartete man am Ende doch nur ungeduldig den Wiedereintritt des vollen Orchesters, mit bestimmtem Tempo und einer festen „Melodie", sie mochte eben zusammengestellt („komponirt") sein wie sie wollte.

(Zu S. 205: Gewiß muß für das gute Ergebniß eines solchen Theaterabends die Macht der Musik als der allerkräftigste Faktor anerkannt werden, wenngleich das dramatische Interesse seinen großen Antheil an diesem Ergebnisse hat, so übel es oft durch die süßliche Mitwirkung der „poetischen Diktion" des Textdichters auch beeinträchtigt wird.) Die Bemühungen fachmäßiger Dichter, dem Komponisten anständige Verse und Reime zu liefern, konnten selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik nie zu der allererst nothwendigen Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen, sobald dieses eigentliche Stück eben mißglückt war. In dieser Hinsicht hatten mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zum Nachsinnen gebracht.

Spontini (S. 206).

Rossini, Spontini, die Dioskuren Wien's und Berlin's, zogen das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich. — Als Spontini mit sich die Oper für todt ansah, irrte er sich, weil er die „dramatische Richtung" der Oper für ihr Wesen hielt: er vergaß die Möglichkeit eines Rossini, der ihm vollkommen das Gegentheil beweisen könnte.

Spontini, welcher soeben in Berlin große Demüthigungen erlitten hatte, wandte sich (im Spätjahr 1844) für immer von dort fort. — Er wohnte widerwillig einer Aufführung der Mendelssohn'schen „Antigone" in Dresden bei, verließ sie aber bald mit verachtungsvollem Ingrimm: „c'est de la Berliner Liedertafel". — In dem „berühmten" Berliner Orchester ist (unter Mendelssohn's und Meyerbeer's Generaldirektion) auch noch die letzte Spur der Spontini'schen Präzisionstradition verschwunden.

Die Anlagen zu einer so auffallenden Uebertreibung seines Selbstbewußtseins (wie sie mir während seines Dresdener Aufenthaltes an Spontini sich kundgab) mögen

Ludwig Spohr: IV, 268. X, 214. IV, 268. X, 215. — X, 218. — I, 3. —
Spontini: VIII, 58. III, 316. — V, 114. X, 215. VIII, 333. — V, 131.

allerdings schon aus dem in seinen rüstigen Jahren von ihm bewährten Charakter nachweislich sein. Nicht minder nachweisbar dünkte mich jedoch auch der Einfluß des ganz wesenhaften Verfalles der musikalisch-dramatischen Kunsttendenz der Periode, welche Spontini in einem so unklaren und nichtigen Verhältnisse, wie seine Berliner Stellung es enthielt, altern sah. Was ihn zu so maaßloser Selbstschätzung getrieben hatte, sein Vergleich mit denjenigen Kunstgrößen, welche jetzt ihn verdrängten (‚depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés'), konnte, wenn ich ihn meinerseits ebenfalls anstellte, nicht minder zu seiner Rechtfertigung dienen; denn in seiner Verachtung dieser Größen fühlte ich in meinem tiefsten Inneren mich ihm verwandter, als ich damals noch laut gestehen mochte.

Adolf Stahr.

Es wäre gewiß anmaaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung der gegen mich eingeleiteten, und in immer weiterer Verbreitung fortgesetzten, umgekehrten Judenverfolgung versuchen. Nur die Erfahrungen, welche Jedermann offen liegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Presse Männer von bedeutendem litterarischen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dieß geschah von Seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal. Sofort verstummten sie wieder, und benahmen sich im Verlaufe der Dinge nach Umständen sogar feindlich gegen mich.

Man sah sich (neuerdings) zur Auffrischung der Geschichtsdarstellung durch allerhand pikante Frivolitäten veranlaßt, welche, wie z. B. die neuesten Darstellungen des Tiberius, oder des Nero, bereits gar zu stark in das Geistreiche umschlugen.

David Strauß.

Wer sich bei der Erhebung der musikalischen Judenschönheit zum völligen Dogma Etwas denken, und namentlich den überwältigenden Eindruck der Beethoven'schen Musik auf sein Gemüth sich erklären wollte, Dem mußte etwa so zu Muthe werden, als hörte er der Verschacherung der Gewänder des Heilandes am Fuße des Kreuzes zu, — worüber der berühmte Bibelforscher David Strauß vermuthlich ebenso geistvoll erläuternd, wie über die neunte Symphonie Beethoven's sich auslassen dürfte. — Daß ich in einer Münchener Probe meines „Tannhäuser", um der ewigen Gerechtigkeit wegen das rechte Tempo herzustellen, gegen den altgewohnten gefeierten Dirigenten, einen berühmten Altmeister, einmal respektvollst einschreiten mußte, verursachte einiges Aergerniß; ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte.

Johann Strauß.

Was Wien auf dem Wege des, höheren Ortes nicht subventionirten, rein spekulativen Verkehres mit einem phantasievoll gemüthlichen und lebenslustigen Publikum,

Spontini: V, 131. 132. (129.) — Adolf Stahr: VIII, 303. — X, 114. — David Strauß: VIII, 314. 378. — Johann Strauß: VII, 393.

ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst: die Raymundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer. Wollt Ihr nicht Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmuth, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansthurm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards.

Joseph Strauß.

Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozart'schen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Orte), sicher, streng despotisch, und namentlich grob. Was diese Gattung von Dirigenten alten Schrotes, welche man in ihrem Verhalten zur neueren Musik als „Zöpfe" zu bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erfuhr ich noch im Jahre 1861 durch eine Aufführung meines „Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand offenbar mit besorglicher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur: aber seine Sorge trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht präziser und kräftiger zu denken war; man sah, ihm gehorchte Alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdiger Weise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt.

Stuttgart.

Gegen die Beschwerde der Nachbarn von physiologischen Operatorien, welche das jammervolle Geheul der dort gemarterten Hunde nicht ertragen konnten, wurde von Vivisektoren eingewendet, daß in der Nähe eines Musik-Konservatoriums es sich noch viel weniger aushalten ließe. In Stuttgart sollen über sechshundert Klavier-Lehrerinnen täglich unterrichtet werden: das zieht wieder sechstausend Klavierstunden in Privathäusern nach sich. Und nun der Konzertanstalten, der Musikakademien, Oratorienvereine, Kammer-Soireen und Matineen zu gedenken! Wer endlich komponirt für diese Musikmacher-Konventikel, und — wie einzig kann für sie komponirt werden?

Tannhäuser (S. 213).
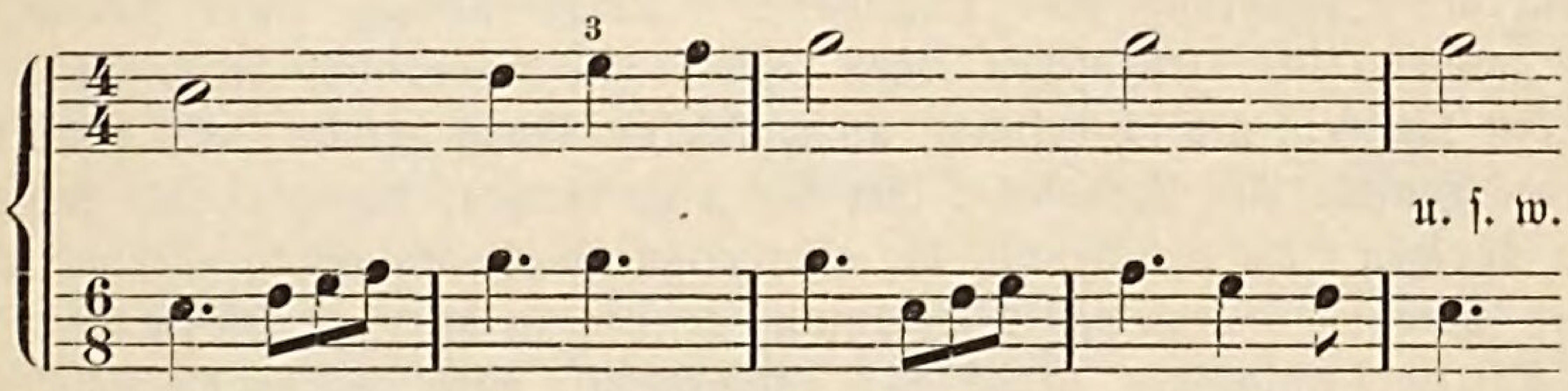
(Zu S. 213: Aus dem Volksbuche vom „Tannhäuser" und dem schlichten Tannhäuserliede trat mir das einfache echte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegen.) Wie der Grundzug des Mythos vom „fliegenden Holländer" im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist, so drückt derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen

Johann Strauß: VII, 393. — Joseph Strauß: VIII, 328. — Stuttgart: X, 42. — Tannhäuser: IV, 355.

der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimath, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens aus, das wir im Tannhäuser unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wiederfinden.

(Tempi im Tannhäuser.) Ueber die „Tempi" des ganzen Werkes im Allgemeinen äußere ich mich nur dahin, daß, wenn die beigefügten metronomischen Angaben den Dirigenten und die Sänger allein über das Zeitmaaß aufklären sollen, es um den Geist des Vorzutragenden jedenfalls sehr übel stehen muß; nur dann werden Beide auch immer das richtige Zeitmaaß treffen, wenn das Verständniß der dramatischen und musikalischen Situationen sie das Zeitmaaß als etwas sich ganz von selbst Verstehendes, ohne weiteres Suchen, finden läßt.

Meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern stattete ich mit recht beredter Tempo-Angabe aus, und fixirte diese noch durch den Metronomen, wie ich vermeinte, unfehlbar genau. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuser", hörte, vertheidigte man sich gegen meine Rekriminationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan den Metronomen aus. — Einmal hörte ich meinen armen Tannhäuser das Zeitmaaß seines Venusliedes, als er es in der Sängerhalle der Wartburg mit übermüthiger Herausforderung ertönen läßt, in der Art überjagen, daß die entscheidende Phrase: „Zieht in den Berg der Venus ein!" gänzlich unverstanden, ja ungehört blieb, worauf denn das allgemeine Entsetzen nicht minder unerklärt bleiben mußte. — Für meine arme Erzählung mit dem römischen Papste behalf sich ein unzweifelhafter Münchener Altmeister mit einem zagenden Allabreve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell genommen wurde, nämlich anstatt des richtigen Verhältnisses kam jetzt die Sache so heraus:



Dieß war nun musikalisch recht interessant, nur nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuser" seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum Besten zu geben. — Mendelssohn selbst verjagte einst in einem Leipziger Konzert widersinnig das Tempo meiner Tannhäuser-Ouvertüre, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen. Dagegen meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines „Tannhäuser", daß die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und

Tannhäuser: IV, 355. — V, 185. — VIII, 342. IX. 315. VIII, 377. 378. 399. 343.

dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigiren und für Etwas da sind.

Tannhäuser-Aufführungen (S. 221).

(Zu S. 223: Der Tannhäuser in Paris, 1861.) Während ich, nach jeder Seite hin gehemmt, schwer sorgend meinen Blick nach Deutschland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Ueberraschung, daß meine Lage am Hofe der Tuilerien zum Gegenstande eifriger Besprechung und Befürwortung geworden war. Diese führte so weit, daß der Kaiser, als auch eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen am meisten genannten „Tannhäuser" gab, sofort den Befehl zur Aufführung dieser Oper in der Académie impériale de musique erließ. Leugne ich nun nicht, daß ich, wenn auch zunächst hoch erfreut von diesem ganz unerwarteten Zeugnisse für den Erfolg meiner Werke in gesellschaftlichen Kreisen, denen ich persönlich so fern gestanden hatte, dennoch bald nur mit großer Beklemmung an eine Aufführung des „Tannhäuser" gerade eben in jenem Theater denken konnte. Wem war es denn klarer als mir, daß dieses große Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfrembet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden ist?

In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die sogenannte Große Oper ins Auge gefaßt, sondern — für einen Versuch — vielmehr das bescheidene Théâtre lyrique, und dieß namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine bestimmte Klasse des Publikums tonangebend ist, und — Dank der Armuth seiner Mittel! — das eigentliche Ballet hier sich noch nicht zum Mittelpunkte der ganzen Kunstleistung ausgebildet hat. Wirklich zeigte es sich sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Direktor der Großen Oper, daß als nöthigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuser" die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Akte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choregraphischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen. Diesen Plan wies nun der Direktor entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handle sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, daß dieses Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde; denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschließlich angehöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten; ein im Anfang ausgeführtes Ballet könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Akte zugegen wären. — Während ich so bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müssen glaubte, sollte ich nun aber die günstigste Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehles gewinnen, der mir das ganze Institut der Großen Oper, sowie jedes von mir nöthig befundene Engagement, im reichsten Maaße rückhaltlos und unbedingt zur Verfügung stellte. Unter so ganz mir ungewohnten Umständen nahm mich bald immer

Tannhäuser: VIII, 343. — Aufführungen: VII, 185. — 185. 186. 187.

mehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja idealen Aufführung vor mir zu sehen; und in der angelegentlichen Sorge, diese Möglichkeit zu verwirklichen, ließ ich alles und jedes Bedenken ohne Macht auf mich zu wirken: gelange ich zu Dem, was ich für möglich halten darf — so sagte ich mir —, was kümmert mich dann der Jockeyklub und sein Ballet!

Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rücksicht aus der Acht gelassen, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden dessen, daß eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Das Bedenklichste war jedenfalls, daß der Sänger der schwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, in Folge seines nöthig erachteten Verkehres mit den Rezensenten, welche ihm den unerläßlichen Durchfall meiner Oper voraussagten, in wachsende Entmuthigung verfiel. Die günstigen Hoffnungen, die ich im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mußten. Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direktion des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte, und demnach mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen mußte. Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publikums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgiltig: die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann.

Ein Publikum, dem jeder Ruhige sofort die äußerste Eingenommenheit gegen mein Werk ansah, war durch die wunderliche Fürsorge Derjenigen, welche am ersten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben, und mir die Unterbringung meiner wenigen persönlichen Freunde fast ganz unmöglich gemacht hatten, an diesem Abende im Theater versammelt; dennoch wurde der keineswegs hinreißenden Aufführung meines Werkes stärkerer und einstimmigerer Beifall geklatscht, als ich persönlich es in Deutschland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der Opposition, welche bis dahin ihr Möglichstes aufgeboten hatten, die Aufmerksamkeit des Publikums vom Anhören abzuziehen, geriethen gegen Ende des zweiten Aktes offenbar in Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des „Tannhäuser" beiwohnen zu müssen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche sie in den Generalproben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch sie bereits am Schlusse des zweiten Aktes eine genügend störende Diversion zu Stande brachten, um eine bedeutende Manifestation beim Falle des Vorhanges zu schwächen. Dieselben Herren hatten in den Generalproben jedenfalls wahrgenommen, daß der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Aktes gewahrt liege. Gerade an diesem Akt nun vergriffen sich die bezeichneten Häupter, und suchten jedes Aufkommen der nöthigen gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die geringfügigsten Anlässe kindische Vorwände bieten mußten, zu hindern. Von diesen widerwärtigen Demonstrationen unbeirrt, ließen weder meine Sänger sich werfen, noch das Publikum

sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine theilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde, beim stürmischen Hervorruf der Darsteller, endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten. — Die Mitglieder des Jockeyklubs, welche durch die Abwesenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintrittes in das Theater in ihrem Interesse sich tief verletzt fühlten, waren mit Entsetzen inne geworden, daß der „Tannhäuser" bei der ersten Aufführung eben nicht gefallen war, sondern in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache zu verhindern, daß diese balletlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu diesem Zwecke hatte man sich, auf dem Wege vom Dîner zur Oper, eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnlicher Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den „Tannhäuser" manövrirt werde. Bis dahin, nämlich während des ersten und bis gegen die Mitte des zweiten Aktes, hatte nicht eine Spur von Opposition sich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendste Applaus ungestört die am schnellsten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half keine Beifallsdemonstration mehr; von Denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachteten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehörten, war die unwiderrufliche Verurtheilung des „Tannhäuser" ausgesprochen. Bis an den Schluß begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publikums. — Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direktion gegen diesen mächtigen Klub, bei der offenbaren Scheu selbst des Staatsministers, mit den Gliedern dieses Klubs sich ernstlich zu verfeinden, erkannte ich, daß ich den mir so treu sich bewährenden Künstlern der Scene nicht zumuthen dürfe, sich länger und wiederholt den abscheulichen Aufregungen, denen man sie gewissenlos preisgab, auszusetzen. Ich erklärte der Direktion, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, daß sie an einem Sonntage, also außer dem Abonnement, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen sollten, stattfinde. Diese Vorsichtsmaaßregel hatte aber die Besorgniß des Jockeyklubs nicht zu zerstören vermocht: die Herren entsagten ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend, kehrten abermals mit vollster Rüstung in die Oper zurück, und erneuerten die Scenen des zweiten Abends. Dießmal stieg die Erbitterung des Publikums auf einen bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wohl nur die unantastbare soziale Stellung der Herren Ruhestörer dazu, sie vor thätlicher übler Behandlung zu sichern. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren, ebenso ergriffen und gerührt war von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publikums, mir Gerechtigkeit zu verschaffen.

Die Schicksale dieser Unternehmung, so höchst unerfreulich sie sich öffentlich ausnahmen, haben in mir doch hauptsächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlassen. War ihr äußerer Gang durchaus fehlervoll und von Mißverständnissen geleitet, so brachte mich dagegen ihre innere Bewegung in sehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswerthesten und liebenswürdigsten Elemente des französischen Geistes. Nur mußte ich alsbald erkennen, daß die großen, ja ausschweifenden Hoffnungen, welche man von dieser Seite her auf meine künftige Einwirkung auch auf den französischen Kunstgeist setzte, nur dann eine Aussicht auf Erfüllung haben könnten, wenn ich, gänzlich frei von irgend welcher Nöthigung von Seiten des giltigen französischen Kunstgeschmackes, in meinem eigensten Elemente mich erhalten würde.

Tannhäuser=Aufführungen: VII, 191. 192. 193. — VI, 381. 382.

Wilhelm Tappert.

(An den Herausgeber des „Musikalischen Wochenblattes".) Bei der Durchsicht Ihres freundlichst mir zugesandten Wochenblattes athme ich gemeiniglich erst dann froh auf, wenn ich darin einen Brief Ihres vortrefflichen Mitarbeiters W. Tappert aus Berlin wahrnehme. Da geht mir das Herz auf. Ich treffe da auf die einzig richtige Behandlung der, unsere heutige Kultur so merkwürdig charakterisirenden, Fragen und Interessen der jetzt so wunderlich sich ausbreitenden „musikalischen" Oeffentlichkeit. Es ist hierbei wahrlich nichts eigentlich ernst zu nehmen, selbst wenn einem bei dieser Wahrnehmung zuweilen das Herz brechen zu wollen scheinen sollte. Lebte ich in einer großen Stadt Germaniens, wie Herr Tappert, und hätte ich dessen eigenthümlichen Witz, so wäre es denkbar, daß auch ich Ihnen häufiger einen Beitrag für Ihr Wochenblatt lieferte. Dieß fällt mir nun allerdings von meinem abgelegenen, kleinen Bayreuth aus schwer.

Wilhelm Taubert.

Von meinem Texte zu „Lohengrin" erklärte Schumann, er sei nicht als Oper zu komponiren, worin er mit dem Berliner Ober-Kapellmeister Taubert auseinanderging, welcher späterhin, als auch meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äußerte, er hätte Lust den Text noch einmal für sich zu komponiren.

Teplitz.

Das Poëm zu der Oper „Das Liebesverbot" entwarf ich im Sommer des Jahres 1834 während eines Vergnügungsaufenthaltes in Teplitz: an einigen schönen Morgen stahl ich mich aus meiner Umgebung fort, um mein Frühstück einsam auf der „Schlackenburg" zu nehmen, und bei dieser Gelegenheit den Entwurf zu meinem Operngedicht in mein Taschenbuch aufzuzeichnen. — Vor dem Beginne der Proben meines „Rienzi" in Dresden (1842) machte ich noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge (Teplitz): dort verfaßte ich den vollständigen scenischen Entwurf des „Tannhäuser".

Tristan und Isolde (S. 233).

(Entstehung und Schicksale des Werkes. Ergänzungen dazu aus dem Briefwechsel mit Liszt.) — (Oct. 1854.) Da ich im Leben doch nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen: Ich habe im Kopfe einen „Tristan und Isolde" entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der „schwarzen Flagge", die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben. — (12. Juli 1856.) Ich habe wieder zwei wundervolle Stoffe, die ich noch einmal ausführen muß: „Tristan und Isolde" (das weißt Du!) — dann aber — der Sieg — das Heiligste, die vollständigste Erlösung: das kann ich Dir aber nicht mittheilen. — (20. Juli.) Erst müßtet Ihr meinen „Tristan" verdaut haben, namentlich seinen dritten Akt, mit der schwarzen und der weißen Flagge. Dann würden erst die „Sieger" deutlicher werden. — (Nov. 1856). Wenn es einmal an den „Tristan" geht, wird wohl die Franceska

Wilhelm Tappert: X, 5. — Wilhelm Taubert: X, 222. — Teplitz: I, 27. IV, 336. — Tristan und Isolde: B. II, 46. 131. 137. 142.

über den Arbeitstisch müssen: dann kommt die Madonna erst wieder dran, wenn ich an die „Sieger" gehe. — (Dcbr. 1856.) Gelänge auch dieß nicht, so bliebe mir nichts übrig, als die Nibelungen aufzugeben, und dafür ein einfaches Werk — wie den „Tristan" — vorzunehmen, das mir den Vortheil gewährt, es vermuthlich schnell auf die Theater zu bringen. — (Juni 1857.) Ich bin zur Selbsthilfe entschieden: ich habe den Plan gefaßt, „Tristan und Isolde" in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen, sofort auszuführen, und heute übers Jahr in Straßburg aufzuführen. Man hat dort ein schönes Theater, das Orchester und das übrige (unbedeutende) Personal soll mir ein benachbartes deutsches Hoftheater (vielleicht Karlsruhe) stellen, und so denke ich denn mit Gott auf meine Art und auf meinem Wege mir wieder einmal etwas vorzuführen, woran ich zu Frische und Bewußtsein meiner selbst gelange. Andererseits bietet dieses Unternehmen mir aber auch die einzig möglichen Chancen zur Aufrechterhaltung meiner Lebenslage. Denn — das hoffe ich wohl annehmen zu dürfen, daß ein durchaus praktikables Opus — wie der „Tristan" werden wird — mir bald und schnell gute Revenüen abwerfen und für einige Zeit mich flott erhalten wird. Zudem habe ich damit noch etwas Kurioses vor. Ich denke nämlich daran, dieß Werk gut in das Italienische übersetzen zu lassen, um es dem Theater in Rio Janeiro als italienisches Opus zur ersten Repräsentation anzubieten; dem Kaiser von Brasilien aber werde ich es dediciren, und aus dem Allen, denke ich, soll sich genug für mich abwerfen, um einige Zeit ungeschoren zu bleiben. Ob mir dann meine Nibelungen wieder ankommen, kann ich allerdings nicht voraussehen. — (Juli 1857.) Auch war vorige Woche Eduard Devrient bei mir: ich sprach ihm von meinem Tristan-Projekt; er billigte es sehr, nur war er gegen Straßburg und übernahm es, eine Aufführung in Karlsruhe unter meiner Leitung zu vermitteln. — (Sept. 1857.) Eine Abschrift des „Tristan", den ich während seiner Anwesenheit gedichtet habe, bringt B. mit. — (1. Jan. 1858.) Doch will ich Dir noch sagen, daß ich gestern endlich mit dem ersten Akt des „Tristan" fertig wurde. Jetzt will ich am „Tristan" recht fleißig sein: zum Beginne der nächsten Wintersaison muß ich ihn irgendwo aufführen können. — (Paris, Jan. 1858.) Ein Blick in den mitgenommenen fertigen ersten Akt des „Tristan" hat mich wunderbar erhoben. Das wird ein merkwürdiges Stück Musik. Ich empfinde ein heftiges Bedürfniß, Jemand etwas davon mitzutheilen. — (Zürich, Juli 1858.) Von dem „Tristan" habe ich nun den zweiten Akt skizzirt; wie er mir geräth, will ich bei der Ausarbeitung sehen. Im Uebrigen ist mir wieder alles Schicksal meiner Arbeiten, auch des „Tristan", im Grunde sehr gleichgültig geworden: wie, wo und wann ist mir gleichviel, wenn ich nur einmal dabei sein kann. — (Venedig, 27. Sept..) Die melancholische Stille des großen Canales ist mir sympathisch. Ich erwarte nun meinen Flügel, und hoffe nächsten Monat die Arbeit ungestört wieder aufzunehmen. Den „Tristan" zu vollenden, daran denke ich; sonst an nichts weiter. — (19. Oct.) Nun habe ich auch meinen Erard. Er steht in einem großen hallenden Saale, der mir als Arbeitszimmer dient. Da soll diesen Winter der „Tristan" vollendet werden. Von ihm, Liebster, ist der erste Akt ganz fertig: laß dir die bereits gestochene Partitur davon doch von Härtel's im Aushängebogen geben. In der Ausführung des zweiten Aktes, den ich eben nur leicht skizzirt hatte, wurde ich durch Besuche unterbrochen. Jetzt habe ich ihn aufgenommen: er wird sehr schön und soll spätestens mit diesem Jahre fertig und im Druck sein.

Tristan und Isolde: B. II, 142. 148. 174. 175. 177. 180. 191. 198. 211. 215.

Bis März folgt dann der letzte Akt, und, fügt sich Alles nach Wunsch, so wohne ich gegen Ostern einer ersten Aufführung bei. — Du weißt, wie es sich schließlich durch Ed. Devrient's Dazwischenkunft fügte, daß der Großherzog von Baden ein Recht auf dieses Werk gewann. Setzt er es durch, daß ich zur Aufführung nach Karlsruhe kommen kann, so möge sie demnach dort stattfinden. — (26. Nov. 1858.) Haben dir Härtel's den Akt „Tristan" geschickt? Nächstens bekommst du Exemplare des Gedichtes davon. — (Febr. 1859.) D. schrieb mir, daß, wenn ich bis dahin mit dem „Tristan" fertig würde, der 6. Sept. als Geburtstag des Großherzogs für die Aufführung wünschenswerth wäre. Mit Sicherheit rechne der Großherzog auf meine persönliche Anwesenheit dabei. — (März 1859.) Um in der Komposition meines dritten Aktes keine Unterbrechung stattfinden zu lassen, mußte ich mich dazu entschließen, ihn da, wo ich ihn beschließen kann, auch anzufangen. Ich habe Luzern dazu ausgewählt. — (Mai 1859.) Kinder! Kinder! Ich fürchte, man läßt mich zu lang' im Stich, und das „zu spät" wird Euch auch einmal mit Bezug auf mich zu Gemüth kommen. Da heißt's denn nun: „Mach' den Tristan fertig, dann wollen wir sehen!" — Wie aber, wenn ich den „Tristan" nun nicht fertig machte, weil ich ihn nicht fertig machen könnte? Mir ist, als sollte ich nun vor dem — Ziele (?) — endlich verschmachtend zusammenbrechen. — (Paris, Oct. 1859.) Karlsruhe ist mehr wie ungewiß; der „Tristan" überhaupt wieder ganz Schatten und halbe Unmöglichkeit. — (Nov.) Devrient hat es für gut befunden, die Folgen seines gänzlich fehlerhaften und nachlässigen Aufgreifens der Idee einer ersten Aufführung des Tristan auf seinem Theater mit der Unmöglichkeit der Aufführung dieses Werkes zu entschuldigen. Ich antworte darauf nichts. Was soll ich reden? Ich kenne mein Loos und meine Stellung — und schweige. Bedenklicher ist es, die Folgen zu ermessen, die ein solches Ausstreichen meines neuen Werkes aus der Liste des Lebens jetzt für meine Subsistenz hat. Wer fünf Sinne hat, muß wissen können, welches jetzt meine Lage ist. Ich kann nicht mehr klagen, denn dieß heißt jetzt anklagen. — (13. Sept. 1860.) Wo mein „Tristan" das Licht der Welt erblicken wird, ist mir zur Stunde noch ein räthselvolles Geheimniß.

Tyrol.

Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: sie sangen dem Fürsten Metternich vor; der empfahl sie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüsirten sich in ihren geilen Salons an dem lustigen Jodeln der Alpenkinder und wie sie von ihrem „Dierndel" sangen. Jetzt marschiren die Burschen nach Bellini'schen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizetti'schen Opernmelodieen, denn — die Blume (des Volksliedes) wuchs nicht wieder!

Theodor Uhlig.

Als blutjunger Musiker fiel mir Uhlig in der Dresdener Kapelle durch seine ungemeine musikalische Sicherheit und Umsicht auf. Züge von ungewöhnlicher Charakterstärke und festem, männlichem Sinn zogen meine Aufmerksamkeit näher auf ihn, ich eröffnete ihm meinen Umgang, fand einen Menschen, der sich unter den kümmerlichsten

Tristan und Isolde: B. II, 215. 223. 241. 248. 259. 261. 274. — Tyrol: B. II, 322. 323. — Theodor Uhlig: B. I, 139.

Verhältnissen ganz aus sich selbst entwickelte, und gewann mir an ihm einen Freund, der noch aus der Ferne es sich zur Lebensaufgabe machte, soweit seine Kräfte reichten, mir in einem Sinne zu dienen, den ich — bei gleicher Herzensgeneigtheit — nur durch Liszt's glänzendes Genie überboten finden kann.

Uhlig, dem ich ein ausgezeichnetes Urtheil zutraue. — Sein kühles, sehr ruhiges und leidenschaftsloses Wesen. — Stupende Gelehrtheit. — (An Uhlig, December 1850.) Daß ich überhaupt viel von Dir gelernt habe, wirst Du wohl recht gut wissen: in meiner neuen Arbeit („Oper und Drama") habe ich Dich einmal geradewegs citiren müssen.

L. Veuillot.

Sollten die Vertreter der katholischen Interessen nicht der Meinung sein können, daß der letzte Akt der Schiller'schen „Maria Stuart" in anderer und empfehlenderer Weise über die Bedeutung der katholischen Kirche Aufschluß giebt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch seine Zänkereien und schlechten Witze gelingen kann?

Wallenstein.

Haltet jenen Herren von der „Anschauung" die Bildnisse Gustav Adolf's und Wallenstein's neben einander vor, und fragt sie, wer von diesen Beiden der freie Held und wer der hinterlistige Ränkeschmied war, so zeigen sie auf Wallenstein als Helden und auf Gustav Adolf als Intriguanten, weil dieß eben ihre „Anschauung" ist. — Halten wir Shakespeare's historische Dramen mit Schiller's „Wallenstein" zusammen, so müssen wir beim ersten Blicke erkennen, wie hier, mit Umgehung der äußerlichen geschichtlichen Treue zugleich auch der Inhalt der Geschichte entstellt wird.

Der Wate-Mythos (S. 258).

Als Wachhilde dem Wiking einen Sohn geboren hatte, kamen die drei Nornen, und verliehen dem Kinde Gaben: die älteste Weisheit, die jüngere Stärke, die dritte endlich nie zufriedenen, stets auf Neues bedachten Sinn. Wiking zürnte über diese letzte Gabe und versagte der jüngsten Norne dafür seinen Dank. Sculd erhob sich und nahm ihre Gabe zurück. Bitter bereute dieß der Vater. Das Kind ward ein Riese an Körperstärke, und von weisem tief beschaulichem Verstande: aber Thatkraft fehlte ihm gänzlich; dieser Mangel ward nur Gegenstand seines Wissens, nie aber seines Willens; er beklagte sich über das, was ihm fehlte, konnte es willkürlich aber nie mehr ersetzen. So ward der Starke als ein Plumper verhöhnt: alles ertrug er, denn er wußte durch sein Wissen, wie die Recht hatten, die ihn verspotteten: nur wenn man über seine Mutter zweideutig sprach, wurde er bös. Nie baute er sich ein Schiff, — aber er wußte die Untiefen der Flüsse und Meere, und durchwatete sie so: daher hieß er Wate. — Er ist das deutsche Volk, an dem noch täglich Wiking's schlechte Erziehung ausgeübt wird.

Theodor Uhlig: B. I, 139. — B. II, 91. 139. B. III, 178. 74. 75. — Veuillot: VIII, 130. — Wallenstein: X, 412. 32. — Der Wate-Mythos: E. 55. 56.

Dionys Weber.

Im Sommer 1832 machte ich mich, mit meiner fertigen Cdur-Symphonie, zu einer Reise nach Wien auf. Auf meiner Rückreise verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntschaft Dionys Weber's und Tomaschek's machte; Ersterer ließ im Konservatorium mehrere meiner Kompositionen, unter diesen meine Symphonie, spielen.

Ueber die echte Tradition der Zeitmaaße in Mozart'schen Opern habe ich viele sehr authentische Nachrichten, zumal durch den verstorbenen Direktor des Prager Konservatoriums, Dionys Weber (einen ausschließlichen Verehrer Mozart's), eingesammelt; dieser berichtete mir als Augen- und Ohrenzeuge der ersten Aufführung und der vorangehenden von Mozart selbst geleiteten Proben des „Figaro", wie der Meister z. B. das Zeitmaaß der Ouvertüre nie schnell genug habe erlangen können, und wie er, um den Schwung desselben stets aufrecht zu erhalten, wo es nur irgend in der Natur des Thema's lag, die Bewegung neu auffrischte: als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wuth gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Ueberraschung das Gelingen ermöglichte, rief er ihnen ermuthigend zu: „So war's schön! Nun aber am Abend noch ein wenig schneller!" — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte reine Allegro der meisten Mozart'schen schnellen Alla-breve-Sätze auch nicht schnell genug gegeben zu werden.

Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Aeußerungen älterer Musiker über die „Eroica" vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie geradeweges als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisirte Mozart'sche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen, auszuüben weiß.

Karl Maria von Weber (S. 259).

(Zu S. 260: Eine deutsche Oper sollte Weber in Dresden erst schaffen, und zwar unter den erschwerendsten Verhältnissen, da vor allen Dingen der Hof ihr völlig abgeneigt war.) Die deutsche Oper hatte fast den gleichen Ursprung wie das französische Vaudeville, und ward von denselben Schauspielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitirenden Drama's spielten. Selbst nachdem die früheren anspruchslosen kleineren Gesangstücke, welche dem Singspiele seinen Namen gaben, die bedeutende Ausdehnung der späteren Oper erhalten hatten, blieben die Sänger zugleich, selbst für die bedeutendsten Fächer desselben, dem Schauspiele angehörig. K. M. v. Weber übernahm die Einrichtung einer deutschen Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des

Dionys Weber: I, 12. — M. Wbl. 1890, 350. VIII, 356. 357. — 365. — Karl Maria von Weber: IX, 239. 240.

gleichen Personales des Schauspieles; für diese sehr rühmliche Gattung von Darstellern wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozart'schen Opern in deutscher Uebersetzung mit, den Rezitativen untergeschobenen, Dialogen eingerichtet, und diese Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert. Nur eine sogenannte „Coloratur-Sängerin" mußte man sich alsbald besonders zulegen; zu ihr gesellte sich alsbald auch der „Coloratur-Tenor", welchen man noch heute den „lyrischen" Tenor nennt, zum Unterschiede vom „Spiel"-Tenor, welcher lange Zeit hindurch zugleich Schauspieler sein durfte. Diese beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen Personale eines Theaters in einer gewissen, sowohl der Stupidität wie der Virtuosität geweiheten Absonderung lebten, sind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper, und das Verderbniß namentlich der deutschen Oper geworden.

(Zu S. 260: Die glücklich ausgeführte Uebersiedelung der sterblichen Ueberreste Weber's aus London nach Dresden.) Durch einen Reisenden war es bekannt geworden, daß der unscheinbare Sarg, welcher Weber's Asche verwahrte, in einem entlegenen Raume der Londoner Paulskirche so rücksichtslos untergebracht sei, daß zu fürchten stünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr zu finden sein. Von Seiten der Dresdener Generaldirektion war dem Comité bedeutet worden, der König fände religiöse Bedenken gegen die beabsichtigte Störung der Ruhe eines Todten. Man mochte diesem angegebenen Motive nicht recht trauen, konnte aber doch nichts ausrichten, und nun wurde meine hoffnungsvolle Stellung als Kapellmeister benutzt, um mich für das Vorhaben eintreten zu lassen. Mit großer Wärme ging ich hierauf ein, ich ließ mich zum Vorstand wählen; die Agitation ward von Neuem lebhaft betrieben; Aufforderungen ergingen nach allen Seiten, und es fand sich, daß wir nach Bestreitung der Uebersiedelungskosten, sowie der Bestellung einer geeigneten Gruft mit entsprechendem Grabmal, auch noch einen Grundstock für die dereinst zu erschwingende Statue Weber's übrig behielten. Der ältere der beiden hinterlassenen Söhne des verewigten Meisters reiste selbst nach London, um die Asche seines Vaters zurückzuführen. Dieß geschah zu Schiff auf der Elbe, wo jene schließlich am Dresdener Landungsplatz anlangte, um hier zuerst auf deutsche Erde übergeführt zu werden. Diese Ueberführung sollte am Abend bei Fackelschein in feierlichem Zuge vor sich gehen; ich hatte es übernommen, für die dabei auszuführende Trauermusik zu sorgen. Ich stellte diese aus zwei Motiven der „Euryanthe" zusammen; durch die Musik, welche die Geistervision in der Ouvertüre bezeichnet, leitete ich die ebenfalls ganz unveränderte, nur nach Bdur transponirte Cavatine der „Euryanthe" „hier dicht am Quell" ein, um hieran die verklärte Wiederaufnahme des ersten Motives, wie sie sich am Ende der Oper wieder vorfindet, als Schluß anzureihen. Dieses somit sehr gut sich fügende symphonische Stück hatte ich für 80 ausgewählte Blasinstrumente besonders orchestrirt, und bei aller Fülle hierbei namentlich auf die Benützung der weichsten Lagen derselben studirt; das schaurige Tremolo der Bratschen in dem der Ouvertüre entlehnten Theile ließ ich durch zwanzig gedämpfte Trommeln im leisesten Piano ersetzen, und erreichte durch das Ganze, schon als wir es im Theater probirten, eine so überaus ergreifende und namentlich gerade unser Andenken an Weber innig berührende Wirkung, daß, wie die hierbei gegenwärtige Frau Schröder-Devrient, welche allerdings noch Weber persönlich befreundet gewesen war, zu der erhabensten

Rührung hingerissen wurde, auch ich mir sagen konnte, noch nie etwas seinem Zwecke so vollkommen Entsprechendes ausgeführt zu haben. Nicht minder glückte die Ausführung der Musik auf offener Straße beim feierlichen Zuge selbst: da das sehr langsame Tempo, welches sich durch keinerlei rhythmische Merkmale deutlich zeichnete, hierfür besondere Schwierigkeiten machen mußte, hatte ich bei der Probe die Bühne gänzlich entleeren lassen, um so den geeigneten Raum zu gewinnen, auf welchem ich die Musiker, nachdem sie das Stück gehörig eingeübt hatten, nun auch während des Vortrags im Kreise um mich her gehen ließ. Mir wurde von Zeugen, welche an den Fenstern den Zug kommen und vorübergehen sahen, versichert, daß der Eindruck der Feierlichkeit unbeschreiblich erhaben gewesen sei. —

Weber: Der Freischütz (S. 263).

Von je her hatte die Musik, namentlich durch Weber's „Freischützen", mächtig auf mich gewirkt. — Nichts gefiel mir (in meinem neunten Jahre) so wie der „Freischütz". Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizirte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum „Freischütz" ein. Mein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus mir würde nichts.

(Der „Freischütz" in Paris 1841.) Die Franzosen hatten gehört, daß der „Freischütz" eine vortreffliche Sache sein solle, und beschlossen daher einmal zu erfahren, was daran sei. Sie entsannen sich zwar eines Stückes mit charmanter Musik, das man ihnen gegen dreihundert Mal vorgespielt hatte, und von dem man ihnen sagte, daß es nach jenem Freischützen angefertigt sei; man nannte dieses Stück „Robin des bois" und versicherte ihnen, daß dabei die französische Kultur alles Mögliche gethan habe, um die Sache logisch und genießbar zu machen. Somit konnten sie aber nicht anders glauben, als daß sie in diesem „Robin des bois" — besonders weil er sehr gefiel — Alles was gut sei, nur auf die Rechnung der französischen Kunst zu stellen hätten, daß sie daher eigentlich nur ein französisches Stück mit einem Paar artiger, ausländischer Couplets vermischt gehört und gesehen hatten, und daß ihnen deßhalb noch übrig bleibe, das deutsche Nationalprodukt in Wahrheit kennen zu lernen. Im Ganzen hatten sie in diesem Glauben nicht Unrecht. Der Direktor der großen Oper, als höchster Repräsentant des französischen Kunst-Volkswillens, beschloß daher, den „Freischütz," wie er leibt und lebt, seinen Sängern einstudiren und aufführen zu lassen, augenscheinlich in der Absicht den Deutschen zu beweisen, daß man auch in Paris verstünde, gerecht zu sein.

Es giebt zwar noch eine andere Tradition von dieser Pariser Freischütz-Sage: man behauptet nämlich, daß eine einfache Musikhändler-Spekulation die poetische Anregung dazu gegeben habe, und daß der umsichtige Direktor um so williger dieser Anregung gefolgt sei, als die Theaterkasse durch die ewigen Fallissements der solidesten französischen Komponisten-Banquierhäuser in einen so dürftigen Zustand gerathen war, daß er es für gut hielt, bei einem so wohl accreditirten Hause, wie der deutsche „Freischütz", eine verzweiflungsvolle Anleihe zu machen. Wie es sich nun auch damit verhalten mag, so durfte es doch natürlich auch bei dieser Gelegenheit nicht an vortrefflichen Phrasen fehlen; es mußte von einer glänzenden Huldigung, die man dem

Weber: II, 58. — Der Freischütz: IV, 312. I, 8. — I, 8. — — 276. — 276.

ausländischen Meisterwerke zu bringen für angemessen halte, die Rede sein, — das versteht sich von selbst. — — Beschlossen ward also, der „Freischütz“ solle gegeben werden wie er ist, hauptsächlich deßwegen, weil man die Bearbeitung als „Robin des bois“ — das Eigenthum der Opéra comique — nicht geben durfte, und weil auf der anderen Seite diese Bearbeitung durch ihren außerordentlichen Erfolg bewiesen hatte, daß hinter diesem Freischützen etwas Herrliches stecken müsse, nämlich lauter Silber, Gold und Banknoten; der Direktor war entschieden, eine Entdeckungsreise nach diesen vortrefflichen Gegenständen anzutreten, und konstituirte deßhalb die Großen seines Reiches als Entdeckungsrath, der ihm helfen sollte, den Schatz zu heben.

Der Entdeckungsrath hielt Sitzung, entdeckte aber vor allen Dingen nur die Schwierigkeiten, den ungeschlachten, ausländischen Freischützen für die überaus große Oper assembléfähig zu machen.

Mit majestätischer Hartnäckigkeit meldeten sich die Statuten der großen Oper. Ein zierlicher Riese trat auf und befahl: „es werde getanzt!“ — Alles erschrak, denn so viel man aus der Partitur des Freischützen herausbekommen konnte, war da nirgends eine air de danse zu finden. Getanzt mußte aber einmal werden und einen Balletzusatz mußte der „Freischütz“ erhalten, wenn man sich auch im Uebrigen vorgenommen hatte, ihn nicht anders zu geben, als wie er ist. Aller Gewissens-Skrupel ward man sogar überhoben, als man sich besann, daß Weber ja selbst eine „Aufforderung zum Tanze“ geschrieben habe; wer konnte also etwas dagegen haben, wenn man nach der Aufforderung desselben Meisters tanzte? — Da trat ein anderes Riesen-Statut auf und sprach: — „Ihr sollt nicht sprechen!“ Der unglückliche Entdeckungsrath hatte rein vergessen, daß die Sänger dieses Freischützen ebenso viel zu sprechen als zu singen haben, und fiel von Neuem in Verzweiflung. Hier war kein Ausweg zu finden; — die Rezitative aus „Euryanthe“ paßten durchaus nicht, sonst hätte man sich mit ihnen helfen können, wie man sich mit der „Aufforderung zum Tanze“ half. Es mußte ein Gewaltstreich gespielt, es mußte aus dem Dialog Rezitativ gemacht werden. Da Herr Berlioz schon so viel närrische und exzentrische Musik geschrieben hatte, so konnte dem Glauben des Entdeckungsrathes nach Niemand geeigneter sein als er, zu diesem närrischen, originellen Freischützen noch etwas Musik hinzuzufügen.

Herrn Berlioz war es, als Besorger der musikalischen mise-en-scène, nicht möglich gewesen, die ersten Sänger der Oper für die Partien des Freischützen zu erhalten; er, das Publikum und der Freischütz selbst mußten sich mit der zweiten Gattung dieser Geschöpfe begnügen, und es genüge hier zu sagen, daß selbst die erste nicht viel taugt. Im Allgemeinen kann man annehmen, daß das ganze Personal der großen Oper träumte; nebenbei weinten sie sehr viel und Samiel zitterte sogar. Alle Welt weiß, welche Vollkommenheit die französischen Schauspieler und Schauspielerinnen in der Fertigkeit des Zitterns besitzen; was Samiel doch darin leistete, machte alles Uebrige zum wahren Kinderspiel. Max gab der träumerischen Partie seines Charakters den entschiedenen Vorzug; so zuträglich das im Ganzen auch seiner Rolle war, so trieb er doch mitunter das träumerische Vergessen etwas zu weit, oft nämlich vergaß er selbst die Tonart, in welcher das Orchester nach Weber's weiser Vorschrift spielte, und intonirte in der Hartnäckigkeit seines Wahnes eine etwas tiefere. Sein Kamerad Kaspar war dagegen heiter und unbefangen, trotzdem seine Erscheinung äußerst mystisch wirkte; — zu seinem gutaufgelegten Benehmen stimmte nämlich sein besonders

Weber: Der Freischütz: I, 277. — 277. — 278. 279. — 281 (293). 282. 283. 284.

trauriges Gesicht gar nicht, und überdem war nichts Melancholischeres zu denken als sein Gang. Der Sänger des Kaspar hatte nämlich bisher die für den Gemeinsinn so außerordentlich zuträgliche Gewohnheit gehabt, im Chore zu singen; da er ungewöhnlich langer Liebesbeschaffenheit ist, so hatte er sich von jeher durch jenes schätzbare Gefühl für allgemeine Gleichheit bewegen lassen, durch eine besonders gebogene und verschränkte Anwendung seiner Beine die hervorragende Eigenschaft seiner Gliedmaaßen in bessere Harmonie mit dem körperlichen Ensemble seiner Kollegen zu bringen. Agathe, die sich durchgehends einbildete Donizetti's „Favorite" mit der gemordeten Unschuld zu sein, weinte deßhalb ohne Unterlaß, blickte düster vor sich hin und schreckte mitunter einmal auf. Annchen schien einen dunklen Begriff davon zu haben, daß sie einen heiteren Charakter repräsentiren solle; dennoch zog sie es vor, vom Anfang bis zum Ende auf einem Flecke stehen zu bleiben und nach der Loge der „Lions" zu kokettiren, womit sie der Charakterisirung des deutschen Mädchens vollkommenes Genüge zu leisten überzeugt war. Der Fürst und sein Hof waren wohl dazu gemacht, Respekt einzuflößen; beide waren orientalisch gekleidet, und ihre Kostüme ließen errathen, daß der Fürst über ein außerordentlich ausgedehntes Reich zu herrschen habe Er selbst, mit einigen Großen seines Reiches, trug türkische Tracht, woraus man ersah, daß er Sultan oder wenigstens Pascha von Aegypten sein müßte; der übrige Theil seines Hofes, sowie die überaus zahlreiche Leibwache, war jedoch chinesisch gekleidet, wodurch deutlich erhellte, daß das Reich ihres Gebieters sich zum mindesten von Konstantinopel bis Peking erstreckte. — Lassen wir jedoch diese Details der Aufführung bei Seite; sei es mir nur noch vergönnt, mich über das Ganze der Auffassung des Pariser Freischützen auszusprechen. Herr Berlioz war bei der Abfassung seiner Rezitative zu meinem Bedauern von aller ehrgeizigen Absicht vollkommen abgestanden und hatte sich bemüht, seine Arbeit gänzlich in den Hintergrund zu stellen. Zu meinem Bedauern, sagte ich, habe ich dieß gefunden, weil der Freischütz bei diesem Verfahren nicht nur, wie es vorauszusehen war, entstellt, sondern zugleich gränzenlos langweilig gemacht worden war. Die Art, wie die Rezitative gesungen wurden, vermehrte um einen nicht geringen Theil die auf ihnen lastende Schuld. Alle Sänger glaubten, Norma oder Moses vortragen zu müssen; überall brachten sie Portamento's, Zitternüancen und dergleichen edle Sachen an. Am peinlichsten trat dieß in den Scenen der beiden Mädchen, Agathe und Annchen, hervor. Die Scene, wo das heillose Statut, welches den Sängern der Pariser Oper zu sprechen verbietet, seinen widerwärtigsten Einfluß äußerte, war aber die Wolfsschlucht-Scene. Alles was Weber in diesem Melodrama Kaspar und Max sprechen läßt, mußte hier natürlich gesungen werden, und dadurch eine Dehnung entstehen, die nicht zu ertragen war. Besonders fanden sich die Franzosen darüber empört; ihnen war diese ganze „Höllenküche", wie sie es nannten, ein unbegreiflich albernes Ding; eine so unerhörte Zeit dabei aber noch verschwenden zu sehen, überstieg ihre Geduld. Hätten sie irgend noch etwas Lärmen oder amüsante Erscheinungen dabei gehabt! So aber ereignete sich von alle dem nichts, und selbst Kasper, dem doch hauptsächlich nur an seinem Kugelgießen hätte gelegen sein sollen, empfand bei dem außerordentlichen Mangel an Erscheinungen eine peinliche Ungeduld.

Die Pariser sind im Durchschnitt gewöhnt, die Aufführungen der großen Oper für untadelhaft anzusehen, denn sie kennen keine Anstalt, wo sie eine Oper besser ge-

geben sehen könnten. Somit konnten sie auch keiner andern Meinung sein, als daß sie selbst den „Freischütz" vollkommen gut und jedenfalls besser, als auf irgend einem Theater Deutschlands, vorgestellt gesehen hätten. Alles, was ihnen an diesem Freischützen langweilig und albern vorkam, haben sie keinesweges Lust auf Kosten der Darsteller zu setzen, sondern sie sind zu der Ueberzeugung gekommen, daß das, was für Deutsche ein Meisterwerk sein kann, für sie im Ganzen eine Pfuscherei sei.

Die seit einiger Zeit bei uns gebildete Vorstellung einer Annäherung zwischen Deutschen und Franzosen ist unter uns jedenfalls dadurch entstanden, daß wir erfuhren, die Franzosen übersetzten den „Goethe", und spielten meisterhaft die Beethoven'schen Symphonien. Beides hat stattgefunden und findet statt; es ist wahr! ich habe Euch heute aber auch gemeldet, daß sie den Freischützen gegeben haben. So viel dieser zur Annäherung der beiden Nationen gethan hat, haben Goethe und Beethoven ebenfalls gethan; — mehr aber nicht, und dieß ist weniger als wenig, denn der „Freischütz" hat namentlich dazu beigetragen, die Franzosen neuerdings von den Deutschen zu entfernen.

Ich verfolgte die Schröder-Devrient in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des „Freischütz", und versichere, nie eine erhabenere Meinung von der dramatischen Darstellungskunst gewonnen zu haben, als in dieser ziemlich banalen Scene des üblichen Denouements eines Opernsüjets, in welcher „Agathe" nur zweimal, fast episodisch, sich vernehmen läßt, und, auf einem Rasensitze festgebannt, an der Handlung einen durchaus nur leidenden Antheil nimmt. Aber in diesem leidenden Antheile des vom Todesschreck zu den qualvollsten Erfahrungen erwachenden, endlich durch schwankende Uebergänge zum Aufleben der beglückendsten Hoffnungen geleiteten Seele des liebenden Mädchens, in dem letzten Blicke, den sie auf den zur Bestehung seines Probejahres von ihr scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Drama's aus, von der wir Alle keinen Begriff hatten, und die wir doch jetzt in den so oft schmählich vor uns abgespielten Tonsätzen gerade dieses, so langweilig und undramatisch erscheinenden „Finale's", auf das Rührendste ausgesprochen finden mußten.

Weber: Euryanthe (S. 267).

(Die Dichtung.) Selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik konnten die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Komponisten anständige Verse und Reime zu liefern, nie zu der allerersten Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen, sobald dieses eigentliche Stück eben mißglückt war. In dieser Hinsicht hatten mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zum Nachsinnen gebracht.

(Die Musik.) Hier, wo Weber den Streit großer, gewaltiger Leidenschaften in einer höheren Sphäre zeichnen wollte, verließ ihn seine Kraft; er suchte durch ängstliche Ausmalung einzelner Charakterzüge zu ersetzen, was nur mit großen kräftigen Strichen im Ganzen gezeichnet werden konnte.

(Deklamation.) Selbst Weber konnte der Verleitung zur Variation der Akzente nicht entgehen; seine „Euryanthe" singt: „Was ist mein Leben gegen d i e s e n Augenblick", und wiederholt: „was ist mein Leben gegen diesen A u g e n b l i c k!"

Weber: Der Freischütz: I, 290. — 295. — — IX, 263. — Euryanthe: I, 3. — 203. — X, 208.

Theodor Weinlig.

Nachdem ich bereits mehrere Ouvertüren für großes Orchester geschrieben hatte, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde, fühlte ich die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben. Ich komponirte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulst losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überließ. Diese höchst einfache und bescheidene Arbeit erschien im Druck bei Breitkopf und Härtel. Mein Studium bei Weinlig war in weniger als in einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen im Stande war. „Das, was Sie sich durch das trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbständigkeit", sagte er mir.*) — Auf einer Reise nach Wien und Prag im Sommer 1832 dichtete ich (in Prag) einen Operntext tragischen Inhaltes: „Die Hochzeit". Nach Leipzig zurückgekehrt, komponirte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war.

Wieland der Schmiedt (S. 287).

Ich war gänzlich hilflos in die Verbannung gegangen, und ein möglicher Erfolg als Opernkomponist in Paris mußte meinen Freunden, und endlich selbst wohl auch mir, als der einzige Quell dauernder Sicherung meiner Existenz gelten. Auch hierbei wollte ich jedoch keinen Schritt von meiner Richtung abweichen, und entwarf für meinen Pariser Operndichter den Plan zu einem „Wieland der Schmiedt". Ein alle meine Nerven lähmendes Uebelbefinden befiel mich (jedoch) von meinem Eintritt in Paris an so heftig, daß ich schon dadurch allein zum Aufgeben aller nöthigen Schritte für mein Vorhaben genöthigt war.

(Brieflich an Uhlig, 13. März 1850.) Wie ich frisch und thätig bin zu allen Unternehmungen, bei denen meine ganze Seele ist, — so war ich trüb und träge, als es an Paris ging. Nichts wollte mir flecken: mit gränzenloser Mühe zwang ich mich zu meinem „Wiland"; immer klang es mir wie „comment vous portez-vous?" — die Tinte floß nicht, die Feder kritzelte: draußen war schlechtes graues Wetter. — Jetzt habe ich zu meinem Wiland nur noch die Verse zu machen: sonst ist die ganze

*) Vgl. VII, 133: Rossini soll einst seinen Lehrmeister gefragt haben, ob er zum Opernkomponiren die Erlernung des Kontrapunktes nöthig habe? Da dieser, mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper, die Frage verneinte, stand der Schüler gern ab. Nachdem mein Lehrer mich die schwierigsten kontrapunktistischen Künste gelehrt hatte, sagte er mir: „Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles Uebrige Ihnen leicht machen." So geschult, betrat ich die praktische Laufbahn eines Musikdirektors beim Theater, und begann von mir verfaßte Operntexte zu komponiren.

Theodor Weinlig: I, 11. 12. — Wieland der Schmiedt: IV, 408. 409. — B. III, 35.

Dichtung fertig — deutsch! deutsch! — wie flog es mir da vom Zeuge! — Dieser Wiland soll euch noch Alle auf seine Flügel mitnehmen, selbst eure Pariser Freundeshoffnungen! — (24. Febr. 1850.) Von den Alpen aus schreibe ich euch einen deutschen Wiland fix und fertig — den wird einst das Volk verstehen.

(Brieflich an die Fürstin Wittgenstein, 8. Oct. 1850.) Sie fragen mich nach meinem Wiland? — Ich bin reicher an Entwürfen, als an Kraft sie auszuführen. So bedarf ich der Helfer, ja mehr als der Helfer, ich bedarf des künstlerischen Busenfreundes, der ganz so — und hoffentlich besser noch wirkt, als ich wirken möchte. Ich ersuche Sie, Liszt zu vermögen, die musikalische Ausführung des Wiland für mich zu übernehmen. Die Dichtung, in ihrem jetzigen Zustande, und wie ich sie jetzt Ihnen hiermit übergebe, ist das Erzeugniß einer schmerzlichen und tieferregten Begeisterung, in der ich zu Erfindungen getrieben wurde, zu denen ich als Künstler glaube Glück wünschen zu können. Sie versetzt mich aber jetzt in eine Zeit zurück, in die ich — nicht mehr zurückversetzt sein mag. Ich kann jetzt das Gedicht nicht weiter ausführen, weder in Versen noch in Tönen; ist dieser Wiland aber im Stande, Liszt beim ersten Bekanntwerden damit so zu begeistern, wie er mich begeisterte, so bitte ich ihn, ihn als sein Eigenthum zu betrachten. Meine Dichtung ist vollständig ausgeführt, nichts bleibt an ihr zu thun übrig, als eine einfache Versifikation, die jeder halbweg geschickte Versmacher ausführen kann: Liszt wird ihn leicht finden. — (An Liszt, 25. Nov. 1350.) Willst Du — wenn auch später — den Wiland ausführen, so werde ich auch für eine glückliche Versifikation Sorge tragen. —

Wien (S. 288).

(Wiener Kongreß.) Seit der denkwürdigen Epoche des Wiener Kongresses haben die Fürsten Deutschlands es für ihre gemeinsame Aufgabe erachtet, in ihren Residenzen das Theater unter ihre unmittelbare Obhut zu stellen. — Die materielle Seite der Kunst ist dabei aber einzig gediehen. — Der geringe intensive Werth von Rossini's Werken ist nicht seiner Begabung, sondern dem Charakter seiner Zeitumgebung — man denke an den Wiener Kongreß! — in Rechnung zu bringen.

(Zu S. 201: Die Wiener musikalische Presse hatte sich seit den ersten Verzögerungen meines „Tristan“ mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben zu beweisen, daß mein Werk überhaupt unausführbar sei; kein Sänger könne meine Noten treffen noch behalten.) Ein Wiener Jurist, welcher großer Musikfreund und Kenner der Hegel'schen Dialektik war, außerdem aber durch seine, wenn auch zierlich verdeckte, jüdische Abkunft besonders zugänglich befunden wurde, schrieb ein Libell über das „Musikalisch-Schöne“, in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudenthums mit außerordentlichem Geschick verfuhr. Zunächst täuschte er durch eine höchst zierliche dialektische Form, welche ganz nach feinstem philosophischem Geiste aussah, die gesammte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, es sei denn wirklich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen: und dieses war der beabsichtigte Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung. Der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Libell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Aesthetiker, nun im gelesensten politischen

Wieland der Schmiedt: B. III, 38. 33. — B. I, 101. 107. — Wien: II, 312. X, 105. — — VIII, 304. 305.

Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben; und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Styl geworden ist. (Vgl. X, 6: Wie schnell hätte ich als Theaterrezensent einen durch nichts zu schwächenden Einfluß gewonnen! In Wien z. B. hätte ich die Aufführung der neuen Oper eines Komponisten, den ich nicht leiden mochte, einfach dadurch unmöglich gemacht, daß ich die Sänger, Dirigenten u. s. w. bis zur alleroberſten Intendanz hinauf in die gehörige Furcht vor mir gesetzt hätte; denn, so tapfer unsere Soldaten auf dem Schlachtfelde sein mögen, am häuslichen Heerde fürchtet sich alles vor der „Presse". In solch erhabene Stellung mich zu bringen habe ich leider versäumt.)

(Das Wiener Hofburgtheater.) Der Gründung des ersten Hof- und Nationaltheaters verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater. — Da nun einmal immer einstudirt und abgerichtet werden mußte, namentlich wenn Litteraten sich in das Theater mischten, so ging es hier auf französische Gewandtheit los, welche uns so offenbar abging, wie Jeder dieß erkennen mußte, sobald er sich einmal in Paris das Theaterspielen angesehen hatte. Dem alten Wiener Hofburgtheater ging auf diesem Wege der letzte Nimbus seiner ehemaligen, auf eine gewisse bürgerlich konventionelle Biederkeit im Schauspielwesen begründete Tüchtigkeit seiner Leistungen verloren. —

(Opern- und Balletaufführungen.) Die ästhetisch befreienden Wirkungen einer in allen Theilen durchaus korrekten und sicheren Aufführung lernen wir in Deutschland gar nicht kennen, außer etwa in Wien (und Berlin) durch eine Balletaufführung. Hier liegt nämlich alles in einer Hand, und zwar in der Hand Desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dieß ist der Balletmeister. Dieser schreibt hier glücklicher Weise auch einmal im Sinne des Ensembles dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohlthätiges Gefühl für Jeden, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal solch' einem Ballet beiwohnte.

Würzburg.

Um einen Bruder zu besuchen, reiste ich nach Würzburg und blieb das ganze Jahr 1833 dort; mein Bruder war mir als erfahrener Sänger von Wichtigkeit. Ich komponirte in diesem Jahr eine dreiaktige romantische Oper: „Die Feen", Beethoven und Weber waren meine Vorbilder. In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab; in den Ensemble's war Vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung.

„In Städten von 20 bis 30000 Einwohnern kann man darauf zählen, statt eines oft zwei bis drei wohlorganisirte Orchester anzutreffen." Dieß war mir seiner Zeit in Würzburg wirklich begegnet, wo, außer einem vollständigen Theaterorchester, die Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminares abwechselnd sich zu Gehör brachten.

Wien: VIII, 305. — — 109. IX, 209. — 397. — Würzburg: I, 12. 13. — 191.

Ueber dem Portale der Kirche des hl. Kilian in Würzburg sehen wir auf einem Steinbilde den lieben Gott aus einer Wolke herab dem Leibe Maria's, vermöge eines Blaserohrs, den Embryo des Heilandes einflößen. Was der schwärmerischen Erleuchtung als durchaus nothwendig aufgehen durfte, war als geforderter Glaubenspunkt den grellsten Mißdeutungen von Seiten der realistischen Volksanschauung ausgesetzt.

In dem kleinen Theater zu Würzburg traf (1872) ich eine Vorstellung des „Don Juan" an, welche mich einerseits durch die meistens tüchtigen Stimmen, andererseits durch einen ehrenwerthen Taktschläger am Dirigentenpulte überraschte, dessen angelegentlichste Sorge es zu sein schien, mir zu zeigen, was seine Sänger auch bei durchgehends unrichtigem Tempo zu leisten vermöchten. Ich erfuhr, der Herr Direktor habe diesen Mann aus Temesvar mitgebracht, wo er ihn einer Militärkapelle, mit welcher er am Orte sehr beliebte Gartenkonzerte arrangirte, entführt hatte. Hierin lag doch einige Raison; denn daß andererseits der Herr Direktor gerade von den Bedürfnissen der Oper etwas verstehe, wird der Würzburger Magistrat, wenn er nach einem finanziell taktfesten Pächter seines Theaters sich umsieht, gerade nicht in Forderung stellen. Ich erkläre, daß ich jeden der auf dem kleinen Theater zu Würzburg von mir angetroffenen Sänger und Sängerinnen für eine vorzügliche dramatische Aufführung gut zu verwenden mich getraue, sobald mir dies in einer ihren Anlagen entsprechenden Weise und unter richtiger Anleitung auszuführen gestattet sein würde. Daß ich hier vom „Don Juan" nur einen Akt mir anhören konnte, lag vorzüglich an der Mißleitung von Seiten des Dirigenten, zu welcher eine alle Vorstellung überschreitende Sinnlosigkeit der Regie das Ihrige hinzufügte, um mir den ferneren Aufenthalt im Theater zu verleiden. Jeder der Sänger war eigentlich gut begabt; zum Theil verbildet, aber meines Bedünkens nicht unkorrigirbar, schien mir nur die Hauptsängerin, Donna Anna, deren Wärme übrigens sehr für sie einnahm: die Meisten aber befanden sich in einer von ihnen unverstandenen, und nur nach dem gemeinen Opernschema ihnen vertraut gewordenen Aufgabe gegenüber. Aber, der „Don Juan" mußte es sein: und nun ward Takt dazu geschlagen.

Zürich.

Wie ein schwarzes Bild aus einer längst abgethanen gräßlichen Vergangenheit war nochmals jenes **Paris** an mir vorübergezogen, das ich jetzt, beim ersten Wiedererkennen seiner ekelhaften Gestalt, wie ein nächtliches Gespenst von mir wies, indem ich eilend aus ihm fortfloh und nach den frischen Alpenbergen der Schweiz mich wandte. Hier, im Schutze schnell gewonnener biederer Freunde, sammelte ich mich zunächst zur öffentlichen Kundgebung eines Protestes gegen die augenblicklichen Besieger der Revolution. Das Pariser Succeß-Ideal war ich so glücklich, von meinen **Züricher** Freunden nicht als das meinige mir zugewiesen zu sehen: sie waren so vollkommen darin einverstanden, mich ganz nach meiner Natur gewähren zu lassen, daß diese ganz gesunde Aeußerung des einfachen Schweizerverstandes nicht wenig dazu beitrug, gerade bei ihnen, wenn ich nun einmal von der größeren Welt absah, mich am wenigsten allein zu fühlen.

Würzburg: — X, 281. — — IX, 315. 316. 326. — Zürich: IV, 406.

(Brieflich, Paris, Juni 1849.) Ich muß einen neuen Punkt gewinnen, wo ich daheim bin und mir vornehmen kann, daheim zu bleiben. Als solchen Punkt habe ich mir Zürich erlesen. — Um jetzt arbeiten zu können, bedarf ich der Ruhe und einer Heimath: in dem freundlichen Zürich werde ich beides finden. — (Sept. 1850.) Ich fühle mich jetzt in Zürich wieder sehr wohl, und nach meiner Wahl möchte ich in der ganzen weiten Welt nicht anders wo leben als hier. — (3. Decbr. 1851.) Heute habe ich an Feuerbach geschrieben; ich arbeite mit Herwegh daran ihn hierher zu bekommen: zunächst soll er uns besuchen. Gelingt es, so wird unser Kreis immer anziehender und reicher. — (3. Oct. 1855). Du weißt wohl, daß Semper jetzt hier angestellt ist? Er macht mir große Freude: Künstler durch und durch, und dabei im Naturell jetzt liebenswürdiger als früher: aber immer noch feurig. — (26. Febr. 1852). Außerdem schwillt Zürich jetzt sehr an: hunderte von eleganten Wohnhäusern sind für dieses Jahr im Bau begriffen, wegen des wachsenden Zudranges gebildeter und vermögender Fremden, die sich hier niederlassen, um vor den Ekeln des übrigen Europa zu fliehen.

(Ein Theater in Zürich). Die nähere Ausführung des in meiner Forderung eines Originaltheaters liegenden Gedankens zeichnete ich vor längeren Jahren, mit ganz besonderer Berücksichtigung eines, als zufällig gegeben betrachteten, engeren örtlichen Verhältnisses in dem „ein Theater in Zürich" betitelten Schriftchen auf. Die Zustimmungen, welche sich mir zu dieser Abhandlung meldeten, waren nicht ermuthigender Art, da sie besonders von solchen Leuten ausgingen, welche für ihre Neigung zu dem sogenannten Liebhabertheaterspielen in meinem Vorschlage eine anständige Deckung erkennen mochten, wenn sie nun auch vor dem vollen Publikum wirklich Komödie zu spielen sich anlassen würden. Besonnenere Freunde fanden es einzig unbegreiflich, wie gerade aus den Elementen der von mir in das Auge gefaßten städtischen Gesellschaft, schon der dort herrschenden üblen Mundart wegen, etwas nur Erträgliches für das Theater sollte gewonnen werden können. Daß es etwa an Theaterdichtern fehlen würde, befürchtete jedoch Niemand, da eigentlich Jeder sich für befähigt hielt, ein gutes Stück zu schreiben.

Ich glaube nun, daß, sollte meine damals für Zürich gegebene Anleitung zur allmählichen Einrichtung eines Originaltheaters gegenwärtig durch irgend welche imponirende Macht, z. B. durch eine reiche Aktiengesellschaft, als Vorschlag an das gesammte Deutschland gerichtet werden, die Zustimmung hierauf ungefähr ganz so ausfallen dürfte, wie damals sie dort ausfiel.

Zürich: B. III, 31. B. I, 24. 25. B. III, 50. 130. B. II, 100. B. III, 168. — IX, 213. — 213.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

(Zugleich Sach- und Namensverzeichniß zu den „Gesammelten Schriften" Wagner's, nebst Nachlaßband und Briefwechsel. Die römische Ziffer I am Rande weist auf den ersten Band der Encyklopädie zurück.)

Seite

sentimental-gaunerisches Allerlei, um als Musiker „charakteristisch“ zu erscheinen. Er brachte es dahin, daß ihm als Schmeichelei gesagt wurde, die Texte seiner Opern seien erbärmlich, aber was verstünde dagegen seine Musik daraus zu machen! 315

IX, 267: Der Lobspruch, mit welchem man Meyerbeer schmeichelte, nämlich daß er ein albernes Süjet so wundervoll komponirt habe. — B. III, 32. 37: Der Prophet in Paris (1850).

Meyerbeer als Generalmusikdirektor in Berlin. — Die Fermate mit der Schlußharangue ist das große Geschenk, welches M. über sein Leben und Wirken hinaus den armen Sängern vermacht zu haben scheint. — Demoralisirender Einfluß auf die Sänger . . . 32

V, 201: In der Meyerbeer'schen Oper ist der von mir gerügte Charakter der modernen Tenorsänger bei der ganzen Anlage, für Mittel und Zweck mit höchster Klugheit als unveränderlich berücksichtigt. — IX, 240.

Persönliches: I, 18: Erste Bekanntschaft in Boulogne und Empfehlung an das Renaissancetheater, welches gleich darauf Bankerott macht. — 23: Die Annahme des „Holländers“ am Berliner Hoftheater erwies sich als künstlich veranlaßte, wohlfeile und durchaus erfolglose Gefälligkeitsbezeigung. — II, 57: Benefizvorstellung in Berlin zu Gunsten der Ueberführung von Weber's Asche. — B. I, 21. 124. II, 115. III, 32. 36. 197. 226. — VIII, 309: Die Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkämmerchens. — X, 177: Mein Nicht-Erfolg in Paris that mir wohl: hätte ein Erfolg mich erfreuen können, wenn ich ihn durch die gleichen Mittel meines durch mich beängstigten, verborgen bleibenden Antagonisten erkauft haben würde?

Mexiko. Autorisirung der Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket, sich für Weiße zu halten (Juden) I, 315

Michel Angelo. Michel Angelo schmückte die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller Malerwerke: durch Bach und Beethoven ist nunmehr auch unsere Musik dazu angeleitet, des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen 34

Mitterwurzer, Anton. Große Freude machte es mir, das seiner seltsamen Schwierigkeiten wegen wohl fast unmöglich vorzutragende Rezitativ des Barytonisten: „Freunde, nicht diese Töne“, durch Mitterwurzer, auf dem uns bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenseitigen Mittheilung, zu hinreißendem Ausdrucke zu bringen (IX. Symphonie) . I, 388

VIII, 234: Der erfahrene Sänger Anton Mitterwurzer, Schnorr's Kollege am Dresdener Theater, sowie als Kurwenal, sein Genosse bei der „Tristan“-Aufführung in München. — B. III, 297.

Moltke. Jene Antwort unseres berühmten „Schlachtendenkers“ giebt als Hinderniß des Friedens den Mangel an Religiosität bei den Völkern an. Was hier unter Religiosität und Religion zu verstehen sei? 35

X, 31: Gleichwie um dem nachzuspüren, ob der „Deutsche“ wirklich, wie es Moltke gelehrt hat, einen Schuß Pulver werth sei? —

Mompou (I, 234).

Monnaie, Ed. Herrn Ed. Monnaie's, Red. der „Gazette musicale“ und General-Inspektors aller kgl. Theater in Frankreich, Erklärung (i. J. 1840), er könne unmöglich einen Passus durchgehen lassen, in welchem Rossini zum Vortheile Auber's kritisirt würde 318

Morelli. Der Barytonist Morelli verdankte sein Engagement (für die Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris) einzig meinem Wunsche, ihn für mein Werk zu besitzen (VIII, 188). — Die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen (191).

*__Moritz v. Sachsen.__ Begründer des Instituts der kgl. musikalischen Kapelle in Dresden (II, 303).

Morlachi. Seine Gleichsetzung mit

Seite

Mythos zum „fliegenden Holländer" und „Tannhäuser" (Penelope — Kalypso) 69

IV, 81: Die seichten Gewässer der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand. — X, 264: Das Gespräch des Odysseus mit seinen, von Kirke in Thiere verwandelten Genossen (bei Plutarch).

Bildlich: Als muthige Odysseuse steuerten unsere großen Dichter das Schiff des deutschen Theaters, es vor der Skylla (der französischen Regel) wie der Charybdis (dem „Naturwahren") bewahrend, in den Hafen seiner neuen idealen Heimat (Schiller) 141

Oesterreich. Der Kaiserhof in Wien wurde vom spanischen und römischen Interesse geleitet, der Oesterreicher, nach Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus, in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen; er verlor selbst den richtigen Accent für seine Sprache 70

Bei einer Begegnung mit der Kaiserin von Oesterreich konnte die Schwester Friedrich's d. Gr. sich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten schlechten Dialektes ihrer speziellen Heimath, im Deutschen gegenseitig nicht verstehen (Bayreuth) . . I, 45

Offenbach. Der Deutsche feiert in seinem Theater Alles zusammen, was jene anderen Nationen, fügt aber der Vollständigkeit wegen noch Goethe und Schiller, und neuerdings Offenbach hinzu . . 71

VIII, 308: Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem solchen geachteten Blatte es mir unmöglich werden sollte, Offenbach's in der ihm gebührenden Weise zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutschen Kunstgeschmack zu denken? — 314: Von Seiten der Bekenner der reinen Judenmusikschönheit ließ man Alles geschehen, und jede neue Kalamität à la Offenbach über das deutsche Kunstwesen hereinbrechen, ohne sich auch nur zu rühren (Vgl. VIII, 285). — IX, 8. 43/50.

Seite

Oidipus. Aus dem, seinem innersten Wesen nach treu gedeuteten, Oidipus-Mythos gewinnen wir ein verständliches Bild der Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum nothwendigen Untergange des Staates . . . 71

Ollivier, Emile (B. II, 190. III, 344. 346).

Olympos. Die Urstadt der ältesten Völker ist im Gedenken der Hellenen zur Götterstadt geworden . 72

Onslow Ich hatte (in London) nach der Adur-Symphonie Beethoven's eine triviale Ouvertüre von Onslow dirigiren müssen (B. III, 330).

Ormuzd. Das Gute und das Böse, Licht und Nacht, Ormuzd und Ahriman, Schaffen und Zerstören (Zoroaster) 304

Orpheus. Ueberall, wo das Volk dichtete, trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menschen in das Leben 72

Orphiker. Unter dem schattigen Laubdache des Götterhaines erhob der Orphiker seine Stimme (Griech. Baukunst) . . . . I, 252

Otto I. Der Sachse Otto stellte in neuer Anknüpfung mit Rom das Kaiserthum Karl's des Großen wieder her. Seine Nachfolger trieb es rastlos nach Rom und Italien, um von dorther mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenscheine wiederzukehren 73

Otto IV. von Braunschweig. Die Wahl Otto's IV. ist als ein welfischer Reaktionsversuch gegen die Nachkommen (weiblicherseits) des fränkischen Urstammes, die Hohenstaufen, zu betrachten (II, 161).

Otto v. Freisingen. Daß der Name Gibelinen (= Wibelingen) nicht nur die Hohenstaufen in Italien, sondern in Deutschland schon deren Vorgänger, die fränkischen Kaiser bezeichnete, ist durch Otto von Freisingen historisch bezeugt. — Der Bischof Otto von Freisingen gerieth in gelehrter Verlegenheit auf den Einfall, die Benennung der kaiserlichen Partei von dem Namen eines ganz gleich-

Berichtigungen

zum ersten Bande.

Trotz aller Sorgfalt in der Vergleichung des Textes der vorliegenden „Encyklopädie" mit dem Originaltexte der „Gesammelten Schriften" Wagner's haben sich dennoch bedauerlicher Weise einige unbeabsichtigte Abweichungen von dem letzteren hier und da eingeschlichen. Unter den von mir bemerkten führe ich die nachstehenden, besonders sinnstörenden, an:

S. 70, Über dem ersten Notenbeispiel fehlt der Bindestrich über beide Takte.

S. 166, Artikel „Dionysos", Anfang, muß es heißen: zu den priesterlichen Götterfestreigen (nicht: Festreigen).

S. 168, Zeile 2 v. unten: einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker (nicht: Hofjunker! Vgl. S. 442, Zeile 3 v. unten).

S. 176, Zeile 1 v. oben: Zu einem ganz herrlichen, durchaus klassischen Händel'schen „Salomon" (nicht: durchaus Händel'schen!).

S. 261, Artikel „Habeneck", Zeile 16: Dieser (Eindruck!) bestimmte Jenen aber, u. s. w.

S. 293, Zeile 13: der parsischen Religion Zoroaster's.

S. 404, Zeile 3: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (nicht: Schauspielerkunst).

S. 469, Spalte 1, Zeile 4: Keine Pasta oder Catalani u. s. w.

Der Herausgeber.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Wagner, Richard,

Wagner-Encyklopädie Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners. In wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt von C. F. Glasenapp
Bd.: 2

Leipzig 1891